This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

Usage guidelines

Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

We also ask that you:

+ *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.

+ *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.

+ *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.

+ *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

About Google Book Search

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at `http://books.google.com/`

Über dieses Buch

Dies ist ein digitales Exemplar eines Buches, das seit Generationen in den Regalen der Bibliotheken aufbewahrt wurde, bevor es von Google im Rahmen eines Projekts, mit dem die Bücher dieser Welt online verfügbar gemacht werden sollen, sorgfältig gescannt wurde.

Das Buch hat das Urheberrecht überdauert und kann nun öffentlich zugänglich gemacht werden. Ein öffentlich zugängliches Buch ist ein Buch, das niemals Urheberrechten unterlag oder bei dem die Schutzfrist des Urheberrechts abgelaufen ist. Ob ein Buch öffentlich zugänglich ist, kann von Land zu Land unterschiedlich sein. Öffentlich zugängliche Bücher sind unser Tor zur Vergangenheit und stellen ein geschichtliches, kulturelles und wissenschaftliches Vermögen dar, das häufig nur schwierig zu entdecken ist.

Gebrauchsspuren, Anmerkungen und andere Randbemerkungen, die im Originalband enthalten sind, finden sich auch in dieser Datei – eine Erinnerung an die lange Reise, die das Buch vom Verleger zu einer Bibliothek und weiter zu Ihnen hinter sich gebracht hat.

Nutzungsrichtlinien

Google ist stolz, mit Bibliotheken in partnerschaftlicher Zusammenarbeit öffentlich zugängliches Material zu digitalisieren und einer breiten Masse zugänglich zu machen. Öffentlich zugängliche Bücher gehören der Öffentlichkeit, und wir sind nur ihre Hüter. Nichtsdestotrotz ist diese Arbeit kostspielig. Um diese Ressource weiterhin zur Verfügung stellen zu können, haben wir Schritte unternommen, um den Missbrauch durch kommerzielle Parteien zu verhindern. Dazu gehören technische Einschränkungen für automatisierte Abfragen.

Wir bitten Sie um Einhaltung folgender Richtlinien:

+ *Nutzung der Dateien zu nichtkommerziellen Zwecken* Wir haben Google Buchsuche für Endanwender konzipiert und möchten, dass Sie diese Dateien nur für persönliche, nichtkommerzielle Zwecke verwenden.

+ *Keine automatisierten Abfragen* Senden Sie keine automatisierten Abfragen irgendwelcher Art an das Google-System. Wenn Sie Recherchen über maschinelle Übersetzung, optische Zeichenerkennung oder andere Bereiche durchführen, in denen der Zugang zu Text in großen Mengen nützlich ist, wenden Sie sich bitte an uns. Wir fördern die Nutzung des öffentlich zugänglichen Materials für diese Zwecke und können Ihnen unter Umständen helfen.

+ *Beibehaltung von Google-Markenelementen* Das "Wasserzeichen" von Google, das Sie in jeder Datei finden, ist wichtig zur Information über dieses Projekt und hilft den Anwendern weiteres Material über Google Buchsuche zu finden. Bitte entfernen Sie das Wasserzeichen nicht.

+ *Bewegen Sie sich innerhalb der Legalität* Unabhängig von Ihrem Verwendungszweck müssen Sie sich Ihrer Verantwortung bewusst sein, sicherzustellen, dass Ihre Nutzung legal ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass ein Buch, das nach unserem Dafürhalten für Nutzer in den USA öffentlich zugänglich ist, auch für Nutzer in anderen Ländern öffentlich zugänglich ist. Ob ein Buch noch dem Urheberrecht unterliegt, ist von Land zu Land verschieden. Wir können keine Beratung leisten, ob eine bestimmte Nutzung eines bestimmten Buches gesetzlich zulässig ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass das Erscheinen eines Buchs in Google Buchsuche bedeutet, dass es in jeder Form und überall auf der Welt verwendet werden kann. Eine Urheberrechtsverletzung kann schwerwiegende Folgen haben.

Über Google Buchsuche

Das Ziel von Google besteht darin, die weltweiten Informationen zu organisieren und allgemein nutzbar und zugänglich zu machen. Google Buchsuche hilft Lesern dabei, die Bücher dieser Welt zu entdecken, und unterstützt Autoren und Verleger dabei, neue Zielgruppen zu erreichen. Den gesamten Buchtext können Sie im Internet unter `http://books.google.com` durchsuchen.

B 1,454,009

PROPERTY OF THE
University of
Michigan
Libraries
1817
ARTES SCIENTIA VERITAS

Emanuel d'Astorga

von

HANS VOLKMANN

o

Erster Band:

Das Leben des Tondichters

LEIPZIG
Druck und Verlag von Breitkopf & Härtel
1911

Music
ML
410
.A86
V.92
v.1

COPYRIGHT 1910 BY BREITKOPF & HARTEL - LEIPZIG

STELLFELD

Inhaltsverzeichnis.

Erster Teil.

Astorgas Leben.

Seite

Einleitung 1
I. Kapitel: Grundlagen der Biographie 6
II. Kapitel: Die Vorfahren 25
III. Kapitel: Heimat und Jugendjahre (1680—1708) 41
IV. Kapitel: War Astorga 1709 in Barcelona? 62
V. Kapitel: Wien, Znaim, London (1712—1717) 78
VI. Kapitel: Astorga als Senator von Palermo. — Der Ausgang (1717 — ca. 1750) 102

Zweiter Teil.

Revue und Kritik der Astorga-Literatur.

Einleitung 126
I. Kapitel: Die älteste Astorga-Literatur 129
II. Kapitel: Rochlitz' Astorga-Roman 142
III. Kapitel: Rochlitz' Schule. — Weitere Mythenbildung 163
IV. Kapitel: Girolamo und Giuseppe Capece (Historischer Exkurs) . . 182
V. Kapitel: Die Astorga-Literatur der jüngsten Zeit. 197

Alphabetisches Register 210

Erster Teil.

Astorgas Leben.

Einleitung.

Franz Grillparzer schrieb, als er einer Aufführung von Astorgas Stabat Mater beigewohnt hatte, unterm 12. März 1834 in sein Tagebuch: »Seit lange nicht so im Innersten ergriffen gewesen. Was haben für Männer gelebt, wenn ein solcher kaum dem Namen nach mehr bekannt sein kann.«[1]

Auch heute noch vermag Astorgas Hauptwerk, das Stabat Mater, die tiefgehendste Wirkung auf den Hörer auszuüben. Es bildet unter den Kirchenkompositionen der italienischen Schule des beginnenden 18. Jahrhunderts eine Einzelerscheinung, welche die verwandten Schöpfungen dieser Epoche an religiöser Innigkeit, an Ernst der Auffassung des Gegenstandes und herber Kraft des Stimmungsausdruckes bei weitem überbietet, ohne deshalb der sinnlichen Schönheit, die den meisten italienischen Werken jener Zeit eigen ist, zu ermangeln. Diese Vorzüge weisen der Vertonung des Stabat Mater durch Astorga unter den zahlreichen Kompositionen dieses kirchlichen Textes einen Ehrenplatz an.

Das Stabat Mater gründete Astorgas Ruhm bei der Nachwelt. Zu des Meisters Lebzeiten dürften es nur wenige gekannt haben. Und dennoch war auch schon damals Astorga ein Komponistenname von gutem Klang. Jedermann kannte ihn als den des großen Meisters der Kammerkantate. Auf diesem Gebiete hatte sich Astorga fleißig und mit Glück betätigt, so daß er als Kantaten-

[1] Grillparzers Briefe und Tagebücher. Herausgeg. von C. Glossy und A. Sauer, Stuttgart und Berlin o. J. Bd. II, S. 122.

komponist nicht nur in Italien, sondern in ganz Europa in hohem Ansehen stand. Dieser Ruhm mußte mit dem Verschwinden der Kunstgattung der Kammerkantate wieder erlöschen.

Astorga hat nicht nur als weltlicher Komponist den Besten seiner Zeit genug getan, sondern auch als kirchlicher Tondichter Unvergängliches geschaffen. Er verdient daher, daß auch von seiner Person und seinen Lebensschicksalen Notiz genommen werde, er verdient, daß der Wust von Lügen und Märchen, der sich mit der Zeit um seine Erscheinung aufgetürmt hat, entfernt, daß das romantisch-phantastische Bild seiner Persönlichkeit durch ein historisch treues ersetzt werde.

Das sind die Aufgaben, die in den folgenden Blättern gelöst werden sollen. Mit der Darstellung seines Lebens eine auf Analysen der einzelnen Werke gestützte Charakteristik seiner Kunst zu verknüpfen, empfiehlt sich zur Zeit aus verschiedenen Gründen nicht. Erstens müssen wir, um ein klares Bild vom Leben des Meisters zu gewinnen, alle Dinge fernhalten, welche den Überblick über den biographischen Stoff beeinträchtigen könnten. Sodann würde jetzt die Aufstöberung der über ganz Europa verstreuten Kompositionen des Meisters noch mit großen Schwierigkeiten verbunden sein, während sie in späterer Zeit durch den thematischen Katalog der Werke Astorgas, den Alfred Wotquenne in Brüssel vorbereitet, wesentlich erleichtert werden wird. Wir beschränken uns also im vorliegenden Bande auf das Leben des Tondichters. Die Würdigung seiner Kunst, verbunden mit charakteristischen Beispielen aus seinen Werken, wird später als zweiter Band unsrer Astorga-Studien nachfolgen.

An keinen andern Namen in der Musikgeschichte knüpfen sich so viele Sagen und Märchen wie an den Astorgas. Die Chronisten des 18. Jahrhunderts liebten in ihre Berichte über berühmte Künstler Anekdoten einzuflechten, die sich oft bei näherer Prüfung als unwahr erweisen. Harmlos und geringfügig erscheinen solche poetische Ausschmückungen neben dem Lügengebäude, das die Gestalt des Meisters Astorga umfängt. Und dieses Lügengebäude, das in seiner Kühnheit an ähnliche in der Geschichte der Päpste im Mittelalter erinnert, ist nicht etwa von Astorgas Zeit-

genossen oder der unmittelbar auf ihn folgenden Generation errichtet worden; — das sonst so lichtvolle, wahrheitsfreudige 19. Jahrhundert hat das dunkle Werk der Unwahrheit begonnen und im wesentlichen vollendet.

Der Schriftsteller Friedrich Rochlitz hat im Jahre 1825 den Grund dazu gelegt. Er erzählte einen frei erfundenen Schauerroman über Astorgas Herkunft und Jugend. Andere Schriftsteller ergänzten Rochlitz' Geschichten, lustig weiter fabulierend, während wieder andere, was schlimmer war, ernste Forschungen auf jene Phantastereien gründeten. Durch sie wurden ganz fremde Elemente mit Astorga verquickt und aus diesen wieder Schlüsse gezogen, welche die guten alten Quellen aus dem 18. Jahrhundert Lügen straften. Die Widersprüche wurden totgeschwiegen oder gewaltsam aus der Welt geschafft. Den wenigen authentischen Astorga-Nachrichten, die in der Flut der falschen während des 19. Jahrhunderts auftauchten, wird ihr Wert niemals abgesprochen werden.

Unter den neueren Nachschlagewerken enthält die 1904 erschienene zweite Auflage von G. Groves Dictionary of Music and Musicians die ausführlichste Darstellung vom Leben Astorgas. Der von dem ausgezeichneten Haydnforscher C. F. Pohl für die erste Auflage des Lexikons (1879) verfaßte Artikel hat bei Bearbeitung der zweiten Auflage nur geringe Abänderungen erfahren. Gewissenhaft werden darin sämtliche alten und neuen Nachrichten über Astorga berücksichtigt. Nehmen wir Pohl-Grove als Führer, um das Leben des Meisters, wie es bis heute gemeinhin erzählt wurde, zu verfolgen. Wir stellen in unserm Auszug den Wortlaut der deutschen Quellen wieder her:

> Emanuel Baron d'Astorga wurde am 11. Dezember 1681 zu Neapel geboren. Sein Vater war ein Marchese Capece da Rofrano, ein Häuptling wüster Söldnertruppen, der an der unglücklichen Empörung gegen die spanische Herrschaft teilnahm und mit verschiedenen vornehmen Sizilianern im Jahre 1701 auf dem Schafott endete. Mutter und Sohn mußten seine Hinrichtung mit ansehen: jene starb unter Zuckungen des Entsetzens, dieser verfiel in einen Zustand dumpfer Be-

wußtlosigkeit. Nach einiger Zeit kam das Gerücht davon zu den Ohren der Prinzessin Ursini, der Oberhofmeisterin am Hofe Philipps V. zu Madrid. Sie nahm sich des Verwaisten an und ließ ihn in das Kloster zu Astorga in Spanien bringen. Dort vollendete er seine musikalische Ausbildung, die er wohl unter Francesco Scarlatti in Palermo begonnen hatte. Als er nach einiger Zeit aus dem Kloster in die Welt zurückkehrte, erwirkte ihm seine Gönnerin den vom Namen seines Asyls abgeleiteten Titel »Baron d'Astorga«. Im Jahre 1704 ging er mit einer diplomatischen Mission an den Hof von Parma. Dort kam er bald in Gunst, wozu ihm sowohl seine Persönlichkeit, wie auch seine Künstlerschaft verhalf. Denn er war ein schöner Mann, komponierte mit Leichtigkeit und Geschick und *sang seine Kompositionen selbst* mit Gefühl und technischer Vollendung. Die Rückkehr nach Spanien versäumte er über einem geheimen Liebeshandel, in den er sich mit der Nichte des Herzogs, Elisabeth Farnese, verwickelt hatte. Aber das Verhältnis, das dem ähnelt, das Goethe im Tasso zeichnet, wurde vom Herzog, der es alsbald durchblickte, zerstört. Er entsandte Astorga Anfang 1705 mit einer Empfehlung an den Hof Leopolds I. nach Wien. Der alte Kaiser wandte ihm seine volle Sympathie zu, sein Tod verhinderte jedoch eine tatkräftige Unterstützung Astorgas von seiner Seite. *Während der Regierung* Josephs I. und *Karls VI. hielt er sich* auch *zeitweise in Wien auf. Er führte dann* viele Jahre lang *ein* romantisches Abenteurer- und *Reiseleben, in dessen Verlauf er Spanien, Portugal, England und Italien besuchte.* Nur sein Vaterland, für ihn den Schauplatz des Entsetzens, vermied er. *Im Jahre 1709 wurde am Hofe Karls III. zu Barcelona seine* dort von ihm komponierte *Oper »Dafni« zur Aufführung gebracht.* Bei einem Besuche von Madrid erwarb er sich die Freundschaft der lange von ihm vernachlässigten Gönnerin seiner Jugendjahre von neuem. *Am 9. Mai 1712 stand Astorga bei der Tochter seines Freundes Caldara in Wien Pate.* 1713 wurde in Oxford das von ihm vermutlich für die Academy of Ancient Music in London

komponierte Stabat Mater aufgeführt. Vorübergehend erschien er wieder 1720 in Wien. Schließlich zog er sich nach Böhmen zurück, wo er am 12. August 1736 im Schlosse Raudnitz starb, das ihm von dessen Eigentümer eingeräumt worden war.

In dieser Vita sind nur die kursiv gedruckten Stellen erwiesene Tatsachen. Alles übrige ist Erfindung, Irrtum oder vage Vermutung.

Um ein der Wahrheit entsprechendes Lebensbild Astorgas zu gewinnen, müssen alle Nachrichten von der frühesten bis auf die jüngste Zeit hinsichtlich ihrer Zuverlässigkeit geprüft werden, und nur die, welche sich in dieser Prüfung bewähren, dürfen als Material zu der Lebensgeschichte verwendet werden. Dieses Vorgehen hat aber, wenn man nur die bisher bekannten Quellen benutzt, von Rochlitz' Periode ab einen so gewaltigen Ausfall an Stoff zur Folge, daß man eine gar magere Biographie des Meisters erhalten würde, nur wenig umfangreicher, als der Astorga-Artikel in Gerbers „Neuem Lexikon der Tonkünstler« (1812) ist. Diese wenig verlockende Aussicht mag unter anderen ein Grund dafür gewesen sein, daß die Lebensgeschichte Astorgas bisher keinen kritischen Bearbeiter gefunden hat. Die wenigen Autoren, die Ansätze zu einer kritischen Behandlung des Stoffes machten, suchten aus Stoffmangel schließlich doch wieder ihr Heil in Rochlitz' Märchen. Da aber meine mehrjährigen Forschungen eine Menge bisher völlig unbekannte authentische Nachrichten über den Meister ergeben haben, so verspricht die Bearbeitung des vorhandenen Materials selbst unter Aufgabe aller Phantastereien eine wenn auch nicht lückenlose, so doch detailreiche Lebensgeschichte.

Ich werde also unter Ausschaltung aller romantischen Fiktionen die Biographie Astorgas auf neuen Grundlagen selbständig aufbauen. Diesem ersten Teile möge im zweiten eine Revue und Kritik der gesamten Astorga-Literatur folgen. Unsre wichtigste Aufgabe in diesem zweiten Teile wird die sein, die Entstehung der einzelnen Astorga-Mythen zu erklären. Dadurch werden die Widersprüche zwischen den älteren Nachrichten und meinen Mitteilungen ihre Lösung finden.

I. Kapitel.

Grundlagen der Biographie.

Unsre Forschungen gehen von einem Schriftstück aus, in dem Astorga einige selbstbiographische Andeutungen gibt. Es ist Titel und Vorrede einer Kantatensammlung von ihm. Diese erschien im Jahre 1726 in Lissabon im Druck. Aller Text in dieser Ausgabe steht in zwei Sprachen: in spanischer (kastilischer) und italienischer. Das Kantatenheft umfaßt 104 Seiten in Quer-Folio und weist durchweg sauberen, klaren Druck auf. Dieses Heft gehört heute zu den größten bibliographischen Seltenheiten. Mir ist nur ein einziges Exemplar davon bekannt: das in der Bibliothek des Liceo Musicale zu Bologna. Die erste Erwähnung dieses Heftes findet sich im dritten Bande des »Catalogo della Biblioteca del Liceo Musicale di Bologna, compilato da Gaetano Gaspari, compiuto... da Luigi Torchi«, wo S. 195 die italienische Fassung des Titels, der Vorrede und der Anfänge der einzelnen Kantaten abgedruckt ist. Seit 1893 — denn damals erschien jener Katalog—, ist also bereits ein gedruckter Hinweis auf jene biographische Quelle vorhanden. Er blieb aber unbeachtet, und selbst R. Eitner druckte im Quellenlexikon nur den aufs äußerste gekürzten Titel und die Anfänge der Kantatentexte ab, ohne für seine Vita des Künstlers historische Folgerungen aus Titel und Vorrede zu ziehen.

Der Titel des Heftes sei in beiden Sprachen wiedergegeben. Linke Seite:

CANTADAS
HUMANAS A SOLO
De
DON MANUEL
BARON DE ASTORGA
DEL ALLASTRO, MILLAINA, Y
Mortilletto: de la Orden Senatoria de Palermo, y Feudatario del Reyno de Sicilia.
LISBOA OCCIDENTAL,
EN LA IMPRENTA DE MUSICA. MDCCXXVI
Con licencia de los Superiores, y Privilegio.

Rechte Seite:

CANTATE
DA CAMERA A VOCE SOLA
Di
DON EMANUELLO
BARON D'ASTORGA
DELL' AGLIASTRO, MILLAINA, E
Mortilletto: dell' Ordine Senatorio di Palermo, e Feudatario del Regno de Sicilia.
IN LISBONA OCCIDENTALE,
NELLA STAMPERIA MUSICALE. MDCCXXVI.
Con licenza de' Superiori e Privilegio.

Es folge gleich die Vorrede, und zwar in italienischer Fassung. Da die spanische eine genaue Übersetzung davon ist, möge sie wegbleiben. Nur an ein paar Stellen, wo es die Wichtigkeit des Inhalts, bzw. die Klarstellung des Sinnes erheischt, seien die entsprechenden Partien des spanischen Textes in Fußnoten hinzugefügt.

Prefazione.

Ancorche la Musica, non men che tutte l'altre scienze, sia, per quel che riguarda il suo principale oggetto, sempre la medesima in qualsivoglia paese; non dimeno si osserva che, o per la diversità del metodo con cui vien trattata, o per la varietà de'genij di coloro, che la professano, ella da un clima all' altro differisce notabilmente. E senza parlare di que' popoli barbari, e a noi remoti, i quali con certe strane modulazioni di suono formano i loro musicali concerti, che al nostro gusto sembrano un puro frastuono, anche tra le nazioni più culte della nostra Europa, quel che a gli uni pare un artificioso composto di perfetta armonia, riesce a gli altri una strepitosa e spiacevole dissonanza. Chi di loro s'abbia ragione, io nol so[1], ma so bene che i migliori Autori che di questa scienza hanno scritto, riducendo alla pratica d'una

[1] Spanisch: yo no lo sé.

ben ordinata melodia le regole puramente teoriche degli antichi scrittori, sono, o Spagnuoli, o Italiani. E può ben dirsi, che i componimenti Musicali che in Italia & in Ispagna da un secolo in quà sono stati pubblicati, sembrano per così dire formati su l'istesso modello. Ma come che nello stile che gli Autori di queste due nazioni hanno usato in composizioni gravi, e da Chiesa, si trovi una perfetta somiglianza; ella certamente tale non si ravvisa (che che ne sia la cagione) in quelle altre, che per la Camera o per lo teatro son destinate. Il perchè mi è caduto in pensiero di conciliare, se fia possibile, una tal discordanza: movendomi a ciò fare, & il genio che fin da' miei primi anni mi indusse ad imparare per mio diletto questa scienza, e l' interesse che per impulso della natura io prendo per ambe le nazioni: riconoscendo per Patria non sol l'Italia ove io ebbi il mio nascimento, ma anco la Spagna, ove l'ebbero i miei maggiori[1].

Per mettere in opera questo disegno, e darne un saggio che regga alla prova dell' esperienza, ho composto queste Cantate, adattando la Musica alle parole di esse Spagnuole, & Italiane con quella maggior proprietà che parmi che si convenga per la naturale espressione de' concetti; di modo che, se ben le une siano traduzione delle altre, si uniscano nondimeno si fattamente con la Musica, che l'une e l'altre abbino per se stesse un' aria d'originale.

Per giudicare adunque se nel fine propostomi io mi sia apposto, bisogna intendere perfettamente le due lingue, Castigliana & Italiana: conoscere bene la differenza delle frasi proprie a ciascheduna di esse, & avere il gusto assuefatto alla Musica di ambe le nazioni. A chi mancasse qualcheduna di queste condizioni, assai disagevole sarebbe il comprendere la difficoltà di questa impresa; e non meno difficile il giudicarne con adequato discernimento.

[1] Spanisch: reconociendo por Patria no solo la Italia, donde tuve mi nacimiento, sino la España, donde le tuvieron mis predecessores.

Zu deutsch:

Vorrede.

Obschon die Musik, nicht weniger als alle anderen Wissenschaften, hinsichtlich ihres Hauptzweckes stets und überall dieselbe ist, so bemerkt man doch, daß sie entweder durch die Verschiedenheit der Methode, mit der sie getrieben wird, oder durch die Mannigfaltigkeit der Charaktere jener, die sie ausüben, in den verschiedenen Himmelsstrichen merklich verschieden ist. Und ohne von jenen fernen Barbarenvölkern zu reden, deren musikalische Aufführungen aus gewissen fremdartigen Tonverbindungen bestehen, die für unsern Geschmack als ein wahrer Höllenlärm erscheinen, — auch unter den gebildeteren Nationen Europas erscheint den einen als ein vollkommen harmonisches Kunstwerk, was für die anderen eine geräuschvolle, häßliche Dissonanz bedeutet. Wer von ihnen recht hat, weiß ich nicht, aber soviel weiß ich, daß die besten Autoren, welche sich in dieser Wissenschaft betätigt haben, indem sie die theoretischen Regeln der alten Schriftsteller auf die Ausgestaltung einer gut angelegten Melodie anwandten, entweder Spanier oder Italiener sind. Und man kann wohl sagen, daß die Kompositionen, die in Italien und Spanien in den letzten hundert Jahren in die Öffentlichkeit gelangt sind, alle gleichsam nach ein- und demselben Modell gearbeitet zu sein scheinen. Aber wenn in dem Stil, den die Autoren dieser zwei Nationen in ernsten und kirchlichen Kompositionen angewandt haben, vollkommene Gleichheit herrscht, so macht sie sich (— was auch der Grund davon sei —) in jenen anderen sicher nicht bemerkbar, welche für die Kammer oder das Theater bestimmt sind. Deshalb kam es mir in den Sinn, wenn es möglich ist, eine solche Ungleichheit auszugleichen: Zu diesem Versuch bewog mich sowohl der Hang, der mich seit meinen ersten Lebensjahren antrieb, zu meinem Vergnügen diese Wissenschaft zu erlernen, als auch die Teilnahme, die ich aus dem Triebe der Natur für beide Nationen hege: Denn ich erkenne

als Vaterland nicht nur Italien an, wo ich geboren wurde, sondern auch Spanien, woher meine Vorfahren stammten.

Um diesen Vorsatz auszuführen und gleich ein praktisches Beispiel zu geben, habe ich diese Kantaten komponiert. Ich habe die Musik ihren spanischen und italienischen Texten angepaßt, und zwar mit jener höheren Eigentümlichkeit, welche sich meinem Empfinden nach für den natürlichen Ausdruck der Gedanken eignet. Ich gestaltete sie so, daß, obschon die einen die Übersetzungen der anderen sind, sie doch auch derart mit der Musik übereinstimmen, daß jede für sich als eine Originalkomposition erscheint.

Um zu entscheiden, ob ich das mir gesteckte Ziel erreicht habe, bedarf es freilich der genauen Kenntnis beider Sprachen: des Kastilischen und des Italienischen. Man muß den Unterschied in der Ausdrucksweise bei beiden kennen, und seinen Geschmack an die Musik beider Nationen gewöhnt haben. Der, bei dem irgend eine dieser Bedingungen nicht erfüllt ist, würde wohl kaum die Schwierigkeit dieses Beginnens verstehen; aber auch mit angemessener Urteilsfähigkeit ist es noch schwer, darüber ein Urteil zu fällen.

Ohne auf die musikalisch-stilistischen Erörterungen einzugehen, welche dieses interessante Schriftstück enthält, suchen wir uns sofort der darin befindlichen biographischen Elemente zu bemächtigen.

Mit besonderer Wichtigkeit verkündet Astorga in der Vorrede, daß seine Vorfahren Spanier waren, er selbst aber »in Italien« geboren sei. Daß er mit beiden Nationen innerlich verwachsen ist, das bekundet auch seine vollkommene Beherrschung ihrer Sprachen bis in die kleinsten Feinheiten hinein. Man bezeichnet Astorga gemeinhin als einen Sohn Siziliens oder Neapels. Keine von beiden Angaben widerspricht dem, was der Meister über sein Vaterland sagt. In beiden Königreichen lebten schon lange vor Astorgas Zeit zahlreiche unter dem dort herrschenden spanischen Regiment eingewanderte Spanier. Wir werden bald ein Argument gewinnen, das entscheidet, ob Sizilien oder Neapel des Meisters Heimat war. Zunächst aber sei aus Astorgas Publikation

noch ein Schluß über seine Ahnen gezogen. Er bedient sich in ihr der italienischen und kastilischen Sprache und bezeichnet die letztere ausdrücklich neben der italienischen als sein Idiom. Seine Vorfahren, von denen er diese Sprache ererbt hatte, waren also Kastilier oder doch Westspanier; sie stammten nicht aus den östlichen Provinzen Spaniens, wo die von der kastilischen wesentlich verschiedene katalonische Sprache gesprochen wird.

Der Meister erzählt des weiteren in der Vorrede, wie früh er sich bereits der Musik zugewandt habe. Von seinen ersten Lebensjahren an erlernte er sie zu »seinem Vergnügen«. Kräftige Begabung und ein leidenschaftlicher Hang zur Musik veranlaßten ihn, sich bereits als Kind dem Studium der Musik zu weihen, ohne daß er dabei den Zweck ins Auge gefaßt hätte, mit dieser Kunst einen Lebensberuf zu ergreifen. Das letztere hätte sich, wie wir bald sehen werden, nicht mit seinem Stand und Namen vertragen. Er übte die Musik als idealen Zeitvertreib, aber gleichwohl mit dem Ernste und der Ausdauer des Berufskünstlers. Er war ein Dilettant in jenem guten Sinne, wie ihn das Wort heute bei uns nicht mehr hat. Das 17. und 18. Jahrhundert weist Männer genug auf, welche die Musik nur aus Liebhaberei trieben und trotzdem Bedeutendes leisteten. Es sei nur an die zahlreichen Mitglieder des deutschen Kaiserhauses erinnert, die es in der Musik mit Meistern von Fach aufnehmen konnten. Sie alle rechneten es sich zur Ehre an, »Dilettanti« zu sein. Ein solcher Dilettant war auch Astorga.

Astorga verband mit einer ansehnlichen Summe tonsetzerischen Könnens auch eine Fülle theoretischer und musikliterarischer Kenntnisse. Die gesamte einschlägige Literatur seiner wie der früheren Zeit war ihm wohl vertraut. Diese Kenntnisse und das ihm eigene scharfe Urteil befähigten ihn dazu, über seine Kunst zu reflektieren. Seine Gedanken über Stile und Gattungen der Musik in der Kantatenvorrede sind eine Probe davon. Daß er die Musik durchweg als »Wissenschaft« und nicht als Kunst bezeichnet, entspricht der allgemeinen Anschauung seiner Zeit[1].

[1] Die Auffassung der Musik als Wissenschaft wurde von den Theoretikern jener Zeit eifrig erörtert. Eine reiche Literatur entstand darüber. Es sei z. B. erinnert an Angelo Berardis »Aggiunta alli ... ragionamenti musicali,

Aus unsrer Quelle ergibt sich ferner die Bestätigung der alten Nachricht, daß Astorga ausgedehnte Reisen unternommen hat. Denn wenn er die Musik der »gebildeteren« Völker Europas und die seiner Landsleute in Vergleich zieht, so geschieht das gewiß auf Grund eigener Erfahrung, die er bei seinem Aufenthalt in den verschiedenen Ländern Europas gesammelt hat. Daß die weiten Reisen auch seine allgemeinen Kenntnisse bedeutend bereicherten, liegt auf der Hand. Astorga war ein Mann von Welt, er verfügte über vielseitige Bildung und besaß Scharfsinn und Geschmack.

Das lehrt uns die Vorrede seiner Kantaten. Weitere Aufschlüsse gibt deren Titel.

Auf diesem fällt sogleich ins Auge, daß der Komponist nicht nur Baron von Astorga war, sondern auch von Agliastro, Millaina und Mortilletto. Nicht minder neu als diese Einzelheiten ist die Tatsache, daß Astorga auch Lehensherr des Königreichs Sizilien war, — »Feudatario del Regno di Sicilia«. In Sizilien lagen

---

nella quale si prova, che la musica è vera, e reale scienza«, Bologna 1681. — Mattheson im »Forschenden Orchestre« (Hamburg 1721, S. 215ff., u. 385ff.) behandelt das Thema sehr ausführlich. Nach Hinweisen auf Aristoteles, Zarlino, Kircher und Steffani meint er, kein »vernünftiger, fünfsinniger Mensch werde bestreiten, daß die Musik eine Wissenschaft sei und heißen müsse. Nur wendet er sich gegen die Unterordnung der Musik unter die Arithmetik. Mattheson war wohl der erste, der trotz der allgemeinen Auffassung der Musik als Wissenschaft, die er vertrat, doch auch gelegentlich ihr Wesen als Kunst betonte (a. a. O. S. 273). — Mizler veröffentlichte in Leipzig 1734 eine »Dissertatio, quod Musica scientia sit, et pars eruditionis philosophicae«, und noch 1783 pflichtet der anonyme Verfasser des in Nürnberg erschienenen Büchleins über die »Literatur der Musik« vollkommen Mizlers Ausspruch bei, daß »die Musik billig als ein Teil der Philosophie anzusehen sei«. — Auch Joh. A. Scheibe im »Kritischen Musikus« (Neue Aufl. 1745, S. 722) bringt folgende Definition der Musik: »Die Musik ist eine Wissenschaft der Töne, d. i. ihrer Verhältnisse und der Art und Weise, wie man dieselben zu einem gewissen Endzwecke bringen kann«. — Sehr feinsinnig bemerkt Fr. Chrysander (Händel I, 340), an Steffanis Ausspruch, die Musik sei eine Wissenschaft, anknüpfend, über jene Zeit: »Die Kunst als Kunst zu fassen, lag zu hoch; jedermann war zufriedengestellt, wenn er sie nur als Wissenschaft ansehen durfte. Die Anschauung einer schönen und freien Kunst fehlte ihnen nicht, wohl aber der Begriff davon, und sollten die alten Meister ihr Werk rechtfertigen, so mußten sie es von der wissenschaftlichen und von der nützlichen Seite zeigen«.

also seine Lehensgüter, seine Baronien, nach welchen er die oben genannten Baronstitel, — oder doch einzelne davon — führte. Damit gewinnen wir Antwort auf die vorhin unentschieden gelassene Frage, wo Astorga herstammen mochte, ob aus Neapel oder aus Sizilien. Da seine — höchst wahrscheinlich vom Vater ererbten — Baronien in Sizilien lagen, war seine Familie dort eingesessen und Astorga wohl auch in Sizilien geboren. Wir werden unten die Richtigkeit dieser Schlüsse durch Urkunden vollauf bestätigen können. Des Meisters Angabe in der Prefazione, er sei »in Italia« geboren, widerspricht dem keineswegs; er benutzt das Wort im weiteren Sinne; es ist etwa als »italienisches Sprachgebiet« aufzufassen.

Wir kehren zum Kantatentitel zurück. Noch eine bisher völlig unbekannte Würde des Meisters steht darin verzeichnet. Astorga sagt von sich, er sei »dell' ordine Senatorio di Palermo«, »vom Range eines Senators zu Palermo«. Der Meister hat also zeitweise in Palermo das Ehrenamt eines Senators bekleidet. Damit ist eine wichtige Neuigkeit gewonnen, die den Keim zu weiteren Enthüllungen in sich trägt. Denn in der reichhaltigen und ausführlichen Chronik-Literatur von Palermo ist kaum ein Mann unerwähnt geblieben, der nur irgendwie zum öffentlichen Leben der Stadt in Beziehung stand. Wir können also hoffen, daß in diesen ortsgeschichtlichen Werken auch der Senator Emanuele d'Astorga vorkommt, und dort weitere Einzelheiten über ihn verzeichnet sind. Besonders steht bei der exakten Darstellungsweise der Chronisten zu erwarten, daß, wenn Astorga überhaupt genannt wird, auch sein Familienname — wir kennen bisher nur Vornamen und Adelstitel von ihm — nicht verschwiegen wird. Er müßte, nach Emanuels Angaben über seine Vorfahren zu schließen, ein spanischer sein.

In der Epoche der Geschichte von Palermo, die für uns in Betracht kommt, hat der Priester Antonino Mongitore sorgfältig alle wichtigen Ereignisse gebucht. Seine Diarien, die den weiten Zeitraum von 1680 bis 1737 umfassen, liegen heute in einer vorzüglichen Publikation vor. Sie bilden den 7. bis 10. Band der bereits auf 28 Bände angewachsenen, von Gioacchino di Marzo heraus-

gegebenen »Biblioteca storica e letteraria di Sicilia«[1]. Diese Diarien von Mongitore wollen wir auf unsern Senator hin durchblättern. Wir nehmen das Jahr 1726 zum Ausgangspunkt, weil in diesem Jahre das Kantatenheft erschien, auf dem sich Astorga als Senator bezeichnet. In oder vor diesem Jahre muß seine Amtszeit als Senator liegen. Da er unter den Senatoren des Jahres 1726 nicht erscheint, blättern wir rückwärts. Lange umsonst. Endlich, unterm 27. April 1718[2] taucht der Name unsers Künstlers und Senators auf, und zwar in folgendem Zusammenhang:

Fu in questi tempi ristorato il ponte alla foce del fiume Oreto presso S. Erasmo, che minacciava rovina. E vi fu affissa in marmo la seguente iscrizione per questa ristorazione.

D. O. M.
Victorio Amedeo
Siciliae, Jerusalem et Cypri rege;
D. Annibale comite Maffeo prorege;

Ponte nuper ab imis fundamentis poene collapso, celeritate, quamvis hyeme saeviente, munificentius restaurato, fonte noviter erecto, adauctis etiam aquis, publico decori, commoditati ac voluptati consulere curaverunt anno MDCCXVIII.

D. Aloysius dux Caietani dominus Rachalmuti,
praetor;
D. Jacobus de Ebano et Cardona, tertio,
D. Marius Boccadifuoco, iterum,
D. Emmanuel Rincon de Astorga, baro Oleastri,
D. Antonius Valguarnera,
D. Coriolanus Fardella et Afflitto, operis praefectus,
D. Joseph Mallianus, comes de Castiliolis,
senatores.

[1] Biblioteca storica e letteraria di Sicilia ossia Raccolta di opere inedite o rare di scrittori siciliani dal secolo XVI al XIX per cura di Gioacchino di Marzo. Palermo, L. Pedone Lauriel, 1869—1886. — Wir zitieren das Werk als »Di Marzo, Bibl. Sic.«

[2] Di Marzo, Bibl. Sic. VIII, 286 f.

Trotz der Latinisierung des Namens erkennen wir unter den Senatoren, welche im Frühjahr 1718 die Brücke über den Oretofluß bei Palermo restaurieren ließen, auf den ersten Blick unsern Astorga. Und siehe da: Auch sein Familienname, der bisher völlig unbekannte, vielgesuchte, steht dabei. Er lautet Rincon; wie zu erwarten war, ein spanisches Wort.

Die Brückeninschrift, diese für uns so wichtige Urkunde, wird außer von Mongitore noch von einem anderen Chronisten mitgeteilt: Von Gaetano Giardina in den »Memorie Storiche del Regno di Sicilia dell' anno 1718 al 1720«[1]. Einige unwesentliche Kleinigkeiten ausgenommen, decken sich die Wiedergaben genau. Der Herausgeber beider Quellen, Gioacchino di Marzo, erzählt, daß jene 1718 restaurierte Oretobrücke noch ein halbes Jahrhundert hielt. Bei der Überschwemmung vom 7. Oktober 1772 stürzte sie aber vollständig zusammen. Der Neubau wurde nicht an der gleichen Stelle, sondern in einiger Entfernung davon ausgeführt: Es ist der noch heute stehende Ponte del Mare zu Palermo. Beim Einsturz der Brücke anno 1772 fiel auch jene Inschrift mit Astorgas Namen der Vernichtung anheim; wir müssen also den Chronisten für deren Wiedergabe um so dankbarer sein. Papier hat manchmal längeren Bestand als Erz und Marmor.

Da in Palermo die Amtszeit eines jeden Senators ein Jahr dauerte, scheint es nicht ausgeschlossen, daß unser Astorga während seiner Amtsperiode noch öfter vom Chronisten erwähnt wird. Wir blättern also in den Diarien Mongitores mit Spannung rückwärts. Und wahrhaftig! Noch einmal, unterm 3. Juli 1717[2], taucht Astorgas Name auf, und diesmal nicht in lateinischer Form, sondern in italienischer Fassung:

> D. Emmanuele Rincon d'Astorga, barone dell' Ogliastro, senatore.

Der Meister erscheint hier in Ausübung einer amtlichen Pflicht, über die wir später, in der zusammenhängenden Darstellung seiner Amtszeit als Senator von Palermo, ausführlich berichten werden.

[1] Di Marzo, Bibl. Sic. XV, 113.
[2] Ebenda, VIII, 276 f.

Hier sei nur noch ausdrücklich auf die Wiederkehr seines Familiennamens Rincon hingewiesen.

Ehe wir unsre Forschungen fortsetzen, ist es notwendig, alle etwa auftauchenden Zweifel an der Identität des Komponisten d'Astorga und des gefundenen Senators d'Astorga durch stichhaltige Gründe zurückzuweisen. Bei einem Meister, in dessen Biographie früher soviel Falsches eingeschmuggelt worden ist, bedarf es einer doppelt sorgfältigen Prüfung aller neu gefundenen Einzelheiten.

Setzen wir also den Fall, der von uns ermittelte Senator und der auf dem Kantatentitel verzeichnete Astorga seien zwei verschiedene Personen. Dann müßten zwei gleichzeitig lebende Barone (Majoratsherren!) den gleichen Vornamen (Emanuel) und zwei gleiche Titel (Astorga, Ogliastro) geführt haben. Das liefe aber dem Brauch und Gesetz der italienisch-spanischen Feudalherrschaft jener Zeit zuwider. Wäre zwischen den Jahren 1718 und 1726 ein Wechsel im Besitz der Baronien eingetreten, so würde der neu einrückende Besitzer, wenn er die gleichen Namen gehabt hätte wie sein Vorgänger, durch einen besonderen Vor- oder Beinamen oder durch eine Ziffer kenntlich gemacht worden sein. Da jedoch in den Urkunden, von denen die jüngste nur acht bez. neun Jahre später datiert ist als die älteren, der Vorname und die beiden Haupttitel die gleichen sind, können sie nur ein und denselben Baron betreffen.

Da sich die ausschlaggebenden Einzelheiten der Personalien in beiden Quellen decken, so vermögen die darin enthaltenen Verschiedenheiten unsere Lösung der Identitätsfrage nicht zu einem Trugschluß zu stempeln. Wohl bedürfen sie aber der Erklärung.

So drängt sich uns die Frage auf: Wie kommt es, daß Astorgas Familienname nur in der Ortsgeschichte von Palermo, nicht aber auf den Titeln seiner Werke zu finden ist? Der Grund davon liegt in der Verschiedenheit der Quellen. Die Behörde, die jene Inschrift für die Oretobrücke abfaßte, und Mongitore, der als Chronist Astorgas gedachte, kannten ihn und seine Familie als Einwohner von Palermo genau. Daß sie des Senators unwichtigere Titel (Millaino und Mortilletto) in ihrer Niederschrift wegließen, wohl aber den für die Akten vor allem wichtigen Familiennamen buchten, ist bei

ihrem mehr oder weniger amtlichen Standpunkt natürlich. Im täglichen Leben war eine so genaue Bezeichnungsweise nicht üblich. Man benutzte nur die charakteristischsten und kürzesten Namen und Titel. Auch unser Held hieß in Palermo einfach „Barone d'Astorga", wie eine gleichzeitige Urkunde, auf die wir zurückkommen werden[1], beweist. Er selbst bediente sich bei der Signierung seiner handschriftlichen Kompositionen ebenfalls dieses einfachen Namens oder des ebenso einfachen »Emanuele d'Astorga«. Nur als es galt, seine Sammlung italienisch-spanischer Kantaten durch den Druck einem größeren Kreise zugänglich zu machen, faßte er deren Titel etwas klangvoller, um der Welt zu zeigen, daß dieses Werk aus der Feder eines begüterten Edelmannes, eines »Dilettante« stammte. So fügte er der gewöhnlich gebrauchten Form seines Namens die Titel all seiner Lehen auf Sizilien und sogar seinen Amtstitel als früherer Senator von Palermo hinzu. Daß er trotz dieser Ausführlichkeit seinen Familiennamen wegließ, liegt wohl darin begründet, daß seinem Empfinden nach das Wort »Rincon« den Klang des Titels nicht gerade erhöht hätte. Dieses spanische Wort bedeutet »Winkel«, »Ecke«; und obendrein war es damals ein in Kastilien ziemlich verbreiteter Familienname. Jedenfalls klang der Gesamttitel ohne »Rincon« aparter. So kommt es, daß auf den Titeln seiner gedruckten wie ungedruckten Werke sein Familienname fehlt, während ihn die stadtgeschichtlichen Schriften enthalten.

Noch eine Ungleichheit in der Namensfassung fällt uns in den Quellen auf. Es ist die verschiedene Stellung des Wortes »Baron«, aus der sich scheinbar eine Verschiedenheit seiner Würden ergibt. Auf dem Notenheft nennt sich der Meister Emanuello Baron d'Astorga, dell' Agliastro usw.; auf der Brückeninschrift heißt er dagegen Emmanuel Rincon de Astorga, baro Oleastri, und dem genau entsprechend lautet die italienische Fassung bei Mongitore: Emmanuele Rincon d'Astorga, barone dell' Ogliastro.... In der zuerst herangezogenen Form hat es den Anschein, als ob der Künstler außer den später genannten auch eine Baronie Astorga besessen habe. Da er sich speziell als Lehensherr des Königreichs

[1] Vgl. S. 60.

Sizilien bezeichnet, wird man dieses Lehen, wie die anderen, in Sizilien suchen. Aber man wird es nicht finden. Denn auf der Insel existiert kein Ort dieses Namens[1]. Das Wort kommt dort lediglich als Adelstitel vor. Dagegen gibt es bekanntlich in Spanien eine Stadt Astorga. Da unser Meister selbst erklärte, daß seine Ahnen aus Spanien stammten, liegt die Vermutung nahe, daß seine Vorfahren ihren Adelstitel nach jener Stadt erhalten hatten. Sie konnten in ihrer Heimat aber nur einfache Hidalgos »Rincon d'Astorga« geworden sein, nicht Baroni d'Astorga, denn in Spanien gibt es den Baronstitel nicht. Erst als sie nach Sizilien eingewandert waren und dort die oben von Emanuel genannten Baronien, oder doch einzelne davon, zu Lehen erhalten hatten, kam der Baronstitel zu ihrem ursprünglichen Hidalgonamen hinzu. Sie waren nun d'Astorga und Baroni dell'Ogliastro, usw. Die Palermitaner Geschichtsquellen bezeichnen den Meister also auch in dieser Hinsicht korrekt. Der Einfachheit halber wurde im täglichen Verkehr der italienische Baronstitel vor den spanischen Hidalgonamen gerückt, und diese Form benutzte auch unser Held mit Vorliebe. Daß man es übrigens mit der Anordnung der Titel selbst an offiziellen Stellen nicht immer genau nahm, werden uns Urkunden[2] beweisen, in denen der Baronstitel sogar vor dem Vornamen erscheint.

Überhaupt war zu Anfang des 18. Jahrhunderts die Willkür in der Namenschreibung noch ziemlich groß. Darum braucht uns auch die verschiedene Notierung von Astorgas sizilianischer Baronie — bald als Ogliastro, bald als Agliastro — nicht zu beirren. Das Schwanken zwischen A und O zu Anfang des Wortes macht sich auch

[1] Das bestätigte auch Herr Cavaliere Dott. Giambruno, Direktor des Staatsarchivs zu Palermo, den ich in dieser Angelegenheit um Rat anging. Er äußerte sich darüber: »Non esiste in Sicilia feudo o masseria di nome Astorga perchè non trovasi affatto tale nome negli elenchi feudali esistenti in questo Archivio. Il nome Astorga è solamente un cognome familiare.« — Herrn Direktor Giambruna, der im Staatsarchiv zu Palermo eingehende Nachforschungen nach dem Baron d'Astorga anstellen ließ und mir die gewonnenen Resultate freundlichst mitgeteilt hat, sei dafür auch hier der wärmste Dank ausgesprochen.

[2] Vgl. S. 33 und 43.

bei anderen Orten dieses Namens bemerkbar, so bei dem an der Ostküste Sardiniens gelegenen Ogliastro, das auch zuweilen Aquilastro genannt wird.

Schließlich könnte noch die Frage aufgeworfen werden: Wie kommt es, daß Astorga vom Chronisten nicht als Musiker, Maestro, celebre compositore oder dergl. bezeichnet wird? Astorga war doch 1718 bereits ein hervorragender Tonsetzer. Die Antwort lautet: Weil ihn der Chronist als solchen überhaupt nicht kannte. Denn Astorga trieb, wie er selbst erzählt, die Musik lediglich »per suo diletto«. Er war kein Berufsmusiker und würde es als Beleidigung empfunden haben, hätte man ihn zu deren Zunft gerechnet. Denn der Musikerstand genoß damals nirgends hohes gesellschaftliches Ansehen. In Palermo, wo seine Familie in der Aristokratie eine Rolle spielte, mochte es Astorga doppelt sorgfältig vermeiden, sich den Anschein des Fachmusikers zu geben. Hier war er nur Nobile; und nur als solchen konnte ihn der Chronist erwähnen.

Alles in allem sind die in unsern Quellen auftauchenden Verschiedenheiten nicht dazu angetan, Zweifel daran zu erwecken, daß die in ihnen genannten Emanuels d'Astorga ein und dieselbe Person sind. Einesteils entpuppen sich diese Differenzen als einfache Varianten, anderenteils als gegenseitige Ergänzungen, durch die keinerlei Widersprüche entstehen.

Unsre nächste Aufgabe ist, Einzelheiten über jene Lehensgüter, die Astorga als die seinen bezeichnet, zu ermitteln. Ogliastro, Millaina und Mortilletto sind ihre Namen. Da in den Palermitaner Geschichtsquellen nur das erste genannt wird, dürfte es das wichtigste darunter sein. Nach Astorgas eigener Erklärung müssen wir es in Sizilien suchen. Auf Karten der Insel aus dem 18. Jahrhundert steht nicht weit von Palermo, an der Straße nach Villa Frati, nordöstlich von Marineo die Ortschaft S. Maria dell' Ogliastro verzeichnet. War das die Besitzung unsers Meisters? Schlagen wir in Amicos großem topographischen Lexikon von Sizilien[1] nach, — wo der Name in der gleichen lateinischen Form

[1] Lexicon Topographicum Siculum, in quo Siciliae Urbes, Opida etc.... describuntur... Studio et labore S. T. D.D. Viti M. Amico Ordinis S. Benedicti etc. Bd. II, Catania 1759, Teil II, S. 12.

erscheint, wie auf jener Erinnerungstafel an der Oretobrücke —, so erfahren wir, daß der Flecken den Marchesi Mancini-Parisi gehörte. Mithin war dort kein Raum übrig für den Feudalbesitz eines Barone. Dieses Ogliastro[1] ist also nicht das gesuchte. Aber weder die Karten des 18. Jahrhunderts noch Amicos Lexikon nennen ein zweites auf Sizilien. Und doch gibt es noch eines. Die moderne italienische Generalstabskarte zeigt ein Ogliastro in der Nähe der Stadt Augusta, die an der Ostküste der Insel, zwischen Syrakus und Catania liegt. Das war Astorgas Besitzung. Die Akten des Staatsarchivs zu Palermo liefern den Beweis dafür, denn darin ist

[1] Bei diesem Orte läßt sich das Schwanken in der Namenschreibung auf den alten Karten besonders gut beobachten. Hier einige Beispiele, gesammelt aus den Kartenbeständen der kgl. Bibliothek zu Dresden (Tab. geogr. B):

Ital. E. 11 390	l'Angliastro M., ca. 1710. John Senex, a map of the Island and Kingdom of Sicily.
Ital. E. 11 400	l'Agliastro M., 1717. G. de l'Isle, Carte de l'Isle et Royaume de Sicile, Paris 1717.
Ital. B. 11 435	Ogliastro, 1747. Regni et insulae Siciliae tabula geogr. (Schmettau).
Ital. E. 11 442	l'Agliastro, M., nach 1757. T. Conr. Lotter, Mappa geogr. tot. Ins. et reg. Siciliae.
Ital. E. 10 040	Ogliastro, 1762. G. A. B. Rizzi Zannoni, Li Regni di Sicilia e Sardegna etc. Ed. Homann, 1762.
Ital. D. 8 435,[a]	Ogliastro, 1779. Robert, Partie méridionale du Royaume de Naples, où se trouvent la Calabrie et l'Isle de Sicile. A Venise 1779.
Ital. E. 11 445.	Ogliastro, 1784. Carte de la Sicile et des isles adjacentes d'après la Grande Carte qui a été faite en 1720 par le Baron Sam. Schmettau, et corrigée sur les Observations recentes de plusieurs Voyageurs. 1784.
Ital. E. 11 450	Ogliastro, 1801. F. Goetze, Charte von Sicilien und Malta, Weimar, Industrie-Comptoir.

Wie bei diesem Ogliastro bei Palermo, so herrschte natürlich auch die gleiche Willkür in der Schreibung des Namens von Astorgas Besitzung Ogliastro.

ausdrücklich bemerkt, daß Astorgas Baronie »in Augusta« lag, d. h. im Umkreise der Stadt Augusta[1]. Die Generalstabskarte zeigt nicht nur die Gebäude des Exfeudo Ogliastro, sondern auch die dazu gehörige »Regione Ogliastro«. Diese nimmt einen beträchtlichen Teil zwischen Augusta und dem westwärts gelegenen Flecken Villasmundo ein und bildet eine von Abhängen umschlossene von etwa 70 bis zu 100 Metern über den Meeresspiegel ansteigende Hochfläche. Die nächste Stadt von Ogliastro nach Süden hin ist Melilli[2]. In jenem Landstrich wurde im Altertume der berühmte »hybläische« Honig gewonnen, so genannt nach der griechischen Kolonie Megara Hyblaea, die unten, an der Küste lag. Auch noch im 18. Jahrhundert war die Gegend zwischen Augusta und Melilli wegen ihres Honigs und Zuckerrohres besonders geschätzt. Astorgas Gut wird also ebenfalls diese Produkte gezeitigt haben. Überhaupt lag das Majorat in der fruchtbarsten Gegend der so fruchtbaren Insel. Der Wein aus der Umgebung von Augusta galt damals als der vorzüglichste unter den sizilianischen, die Feldfrüchte gediehen dort aufs üppigste und auch an Weideplätzen fehlte es nicht. Das Land um Ogliastro dürfte von alters her reich an Ölbäumen gewesen sein; gewiß hängt die Entstehung des Ortsnamens damit zusammen (oleaster = wilder Ölbaum). Die Gründe um Augusta boten Gelegenheit zur Jagd; und »die Lieblichkeit der Landschaft lud den Menschen zur Erholung in der schönen Jahreszeit ein«, — so erzählt Astorgas Landsmann und Zeitgenosse Amico von der Gegend um Augusta[3].

---

[1] »Questa Baronia era sita in Augusta, come si rileva dal processo d' investitura No. 6827 dell' anno 1694«. Mitteilung des Herrn Direktors Giambruno vom Staatsarchiv in Palermo.

[2] Massa in seinem topographischen Werke über Sizilien rechnet Ogliastro noch ins »Littorale di Melilli«. »La Sicilia in prospettiva«, Cioè le Città, Castella, Terre etc. esposti in veduta da un Religioso della Compagnia di Giesù [Massa]. Palermo 1708/9, Teil II, S. 391.

[3] Amico, a. a. O. Bd. I, Teil I, S. 66. Hier folge seine Schilderung von Grund und Boden um Augusta im Wortlaut:

»Ager denique Augustanus amplissimus, uti et littus ab emporio scilicet Leontinensi, et agro S. Calogeri ad Targiae oram post veterem Trogilorum portum ab oriente extenditur, confinisque Syracusano,

Als im Jahre 1802 der fröhliche deutsche Wandersmann Johann Gottfried Seume Sizilien durchstreifte, erhielt er von der Umgebung Augustas ebenfalls den Eindruck eines besonders gesegneten Landstriches. Er erzählt in seinem »Spaziergang nach Syrakus«[1], wie er nach Lentini geriet, und fährt dann fort:

»Von hier wollte ich nach Syrakus; aber ich ging in den Maulesseltriften der Bergschluchten und Höhen und Täler abermals irre und kam, anstatt nach Syrakus nach Augusta. Das erste Stündchen Weg war schön und ziemlich gut bebaut; aber sodann waren einige Stunden nichts als Wildnis, wo rund umher Oleaster, fette Asphodelen und Kleebäume wuchsen. Eine starke Stunde vor Augusta fing die Kultur wieder an und hier ist sie vielleicht am besten auf der ganzen Insel. Der Wein, den ich hier sah, wird ganz dicht am Boden alle Jahre weggeschnitten, und die einzige Rebe des Jahres gibt die Ernte. Das kann nun wohl nur hier in diesem Boden und unter diesem Himmel geschehen ... Die Landzunge, auf welcher Augusta liegt, mit der Gegend einige Stunden umher, gehört zu dem üppigsten Boden der Insel ... Nirgends habe ich so schwelgerische Vegetation gesehen, als in dieser Gegend.“

Es ist uns nicht überliefert, wieviel Grund und Boden Astorgas Majorat Ogliastro umfaßte. Daß es aber ein großes Gut war, geht

Sortinensi, et Leontino olim erat; Melilli mox opido aliisque feudis ad varios Dynastas devolutis, angustior quidem evasit, sed foecunditate nihilominus praecipuus habetur. Oletis enim, et vineis undique consitus uberes suppeditat opulentasque indigenis collectiones, adeout cum vina, quae prae caeteris insulae exquisitissima, tum olea mercimoniae Augustanensibus sint capita. Mellitis cannis ab Midolum, et S. Cusmanum abundat, et saccarum probatissimum gignit; nec frugum est indigus, nec pascuis vacuus, venationi demum aptissimus, atque ad laxandos animos idoneus«.

Eine Erklärung bedürfen einige Ortsbezeichnungen. Regione S. Calogero heißt noch heute der Landstrich zwischen Lentini und Augusta gegen das Meer hin. Targia war der Name eines Turmes und des darum liegenden Gebietes an der Meeresbucht im Norden von Syrakus; diese Bucht trug nach Livius XXV, 23 den Namen Trogilorum Portus. Midolus war ein Feudum im Gebiet von Melilli. S. Cusmanum findet man heute auf der italienischen Generalstabskarte zwischen Melilli und der Meeresküste als die Ansiedlung »S. Cusimano« angegeben.

[1] Originalausgabe: Braunschweig und Leipzig, 1803, S. 238 f. — Ausgabe Reclam, S. 183 f.

schon daraus hervor, daß ein Vorwerk dazu gehörte. Dieses hieß Millaina. Die dritte Besitzung Astorgas, Mortilletto, war ein selbständiges Lehensgebiet[1]. Näheres darüber ließ sich nicht ermitteln. In jener gesegneten Gegend und in jener Zeit, in der die Bewirtschaftungsverhältnisse für den Lehensträger auf Sizilien so unerhört günstig waren, nährte schon eine kleine Scholle ihren Mann. Astorga aber, als Herr der beträchtlichen Besitzung Ogliastro, war wohlhabend, selbst wenn sein anderes Feudo, Mortilletto, nur wenig einbrachte. Jedenfalls gestatteten ihm die Einkünfte aus seinen Gütern, nicht nur in Palermo standesgemäß zu leben, sondern auch lange Reisen durch Europa auszuführen.

Noch ein Punkt bleibt zu kommentieren: der Druckort des Kantatenheftes. Als solcher ist Lisboa occidental (Lisbona occidentale) angegeben. Die Bezeichnung »occidental«, die wir nicht gewöhnt sind, mit Lissabon verbunden zu sehen, wird noch heute in Portugal für den neueren Stadtteil von Lissabon gebraucht, im Gegensatz zur östlich davon gelegenen Altstadt »Lisboa oriental«. Die Verlagsanstalt, durch die Astorga seine Kantaten veröffentlichen ließ, lag also in der Neustadt von Lissabon.

Weshalb aber, so fragen wir, hat der Tondichter seine spanisch-italienischen Kantaten gerade in der Hauptstadt von Portugal drucken lassen? Vielleicht, so kann man antworten, weil Lissabon seit langem besonderen Ruf als Druckort praktischer und theoretischer Musikliteratur genoß. In der Mitte des 17. Jahrhunderts tat sich dort auf diesem Gebiete namentlich die Offizin der Familie Craesbeck hervor, im 18. die von Miguel und Antonio Manescal. Neben der letzteren stand auch die »Imprenta de musica«[2], der Astorga sein Werk anvertraute, in Blüte. Aber

[1] »Il nome di Mortilletto indica una baronia ossia territorio feudale, come si vede dal processo No. 5065, e l'altro di Millaina denota una tenuta feudale annessa alla baronia e feudo di Ogliastro (proc. d'inv. No. 5472)«. Aus den Akten des Staatsarchivs zu Palermo mitgeteilt von Herrn Direktor Giambruno.

[2] Sie ist wohl identisch mit der »Typographia Musicae«, aus der 1728 der Liber Processionum von Duarte Lobo hervorging, sowie mit der »Officina da Musica«, durch die 1735 J. Barradas Pame Morato seine »Flores Musicaes« bekannt gab.

auch in Spanien und in Italien gab es bedeutende Offizinen für Notendruck, — und der Stich der Kantaten wäre gewiß auch in diesen Ländern, für die ja der Inhalt der Publikation bestimmt war, vorzüglich ausgeführt worden. Die Bevorzugung Lissabons dürfte wohl durch persönliche Beziehungen des Meisters zu dieser Stadt veranlaßt worden sein. Schon eine der frühesten gedruckten Quellen (Hawkins) berichtet, Astorga habe sich »einige Zeit« in Lissabon aufgehalten. Daß ein solcher Aufenthalt des Meisters aber annähernd mit der Veröffentlichung seiner Kantaten zusammenfiel, ist höchst wahrscheinlich. Im 17. und 18. Jahrhundert pflegten die Autoren ihre Werke in der Regel dort drucken zu lassen, wo sie wohnten. Astorga mochten aber noch besondere Gründe veranlassen, bei der Drucklegung seiner Kantaten selbst zugegen zu sein. Wir wissen aus seiner Vorrede, welche Bedeutung er selbst seinem Werke beimaß. Eine tadellos korrekte Ausgabe wird er dringend gewünscht haben. Deren Herstellung wurde aber dadurch erschwert, daß der Text der Kantaten in zwei den portugiesischen Stechern nicht geläufigen Sprachen stand. Astorga wird die Korrektur gewiß keinem anderen überlassen, sondern an Ort und Stelle selbst besorgt haben. Schließlich spricht auch die besonders innige Teilnahme, die er für das Erscheinen seines ersten gedruckten Werkes hegte, für seine persönliche Anwesenheit bei dieser Gelegenheit. Faßt man alle Momente zusammen, so ergibt sich mit höchster Wahrscheinlichkeit, daß sich Emanuel d'Astorga im Jahre 1726 und wohl auch schon vorher, in Lissabon aufgehalten hat.

Eine Menge wichtige Neuigkeiten haben wir aus den beiden eingangs beschriebenen Quellen gewonnen. Heben wir ihre Hauptpunkte noch einmal in Kürze hervor:

Emanuel d'Astorga entstammte der kastilischen, in Sizilien ansässig gewordenen Familie Rincon d'Astorga. Den Baronstitel führte er nach seinen Lehensgütern auf der Insel Sizilien. Diese, Ogliastro, Millaina und Mortilletto, lagen an der Ostküste der Insel, in der Nähe der Stadt Augusta. Sie gewährten ihm so reichliche Einkünfte, daß er standesgemäß leben und große Reisen unternehmen konnte. In den Jahren 1717 und 1718 bekleidete er das

Ehrenamt eines Senators zu Palermo. Im Jahre 1726, und wohl schon einige Zeit vorher, hielt er sich höchst wahrscheinlich in Lissabon auf, wo damals die Publikation seiner spanisch-italienischen Kantaten erfolgte.

Das sind Ergebnisse, an die sich nach verschiedenen Richtungen hin weitere Forschungen anknüpfen lassen.

II. Kapitel.

Die Vorfahren.

Es hat viel Verlockendes, die Ahnen großer Männer in die ferne Vergangenheit hinauf zu verfolgen. Oft begegnet man dabei geistigen Vorläufern des großen Enkels, welche, sei es auf demselben Gebiete wie dieser, sei es auf anderen, sich hervorragend betätigten. Aber es gibt auch Ahnenketten, bei denen man keinem Gliede den Ruhm zusprechen kann, das Genie auf den Enkel vererbt zu haben. Dann scheint es, als ob die Natur viele Generationen hindurch unbemerkt die Kraft aufgespeichert hätte, die in dem einen Gliede plötzlich zur Auslösung kommt.

Ob es uns wohl gelingen wird aufzuspüren, zu welcher Art Astorgas Vorfahren gehörten? Ob es uns überhaupt glücken wird, Vorfahren von ihm zu ermitteln?

Wir kennen seinen Familiennamen und Adelstitel, wir wissen, daß seine Ahnen aus Spanien stammten. Gewisse Richtpunkte für Nachforschungen nach seinen Altvordern sind mithin gegeben.

Am nächsten liegt es, den Ursprung der Familie in der spanischen Stadt zu suchen, deren Namen sie trägt, in Astorga. Diese, am Tuerto in der Provinz Leon gelegen, ist aus der antiken Asturica Augusta hervorgegangen. In der Römerzeit mächtig und groß, war sie auch noch im Mittelalter volkreich. Heute ist sie ein unbedeutender Ort mit etwa 6000 Einwohnern, die Spinnerei und Weberei treiben. Wir konnten nicht erfahren, ob in den Kirchenmatrikeln der Stadt eine Familie namens Rincon vor-

kommt[1]. Daß aber die Wahl des Adelswortes d'Astorga nicht ganz grundlos war, daß irgend ein Zusammenhang zwischen der Stadt und der Familie gleichen Namens bestand, ist ziemlich selbstverständlich. Mochte nun jener Rincon, der den Adel d'Astorga erhielt, aus Astorga stammen, mochte er sich vor den Mauern der Stadt im Dienste des Königs besonders ausgezeichnet haben, — sein Hidalgotitel wurde nach dieser Stadt bestimmt. Ihr Name wurde des Geschlechtes bleibendes Ehrenmal.

In Astorga herrschte seit 1465 in ihrem festen Schlosse[2] die Dynastie der Markgrafen von Astorga. König Heinrich IV. hatte Stadt und Umgebung zur Markgrafschaft erhoben und als Lehen dem Hause Ossorio zugewiesen. Dieses erhielt sich dauernd bei Hofe in hoher Gunst. Als im Jahre 1659 der Mannesstamm erlosch, ging die Markgrafenwürde an den Neffen des letzten Ossorio über, an Antonio Sancho Pedro Davila, der sich nun Davila y Ossorio, Marqués de Astorga nannte. Er war wohl die glänzendste Erscheinung unter allen Markgrafen von Astorga. 1672 zum spanischen Vizekönig von Neapel ernannt, verwaltete er dieses Amt bis zum Jahre 1675. Seine wichtigste Tat war die Unterdrückung des Aufstandes der Messinesen gegen die spanische Herrschaft (1674)[3]. In Neapel stand er nicht im besten Leumund; man sagte ihm nach, er habe während seiner Regierungszeit widerrechtlich seine Kassen gefüllt. Er liebte die Kunst und besuchte namentlich gern die Oper. Verschiedene Libretti von Opern, die unter

[1] Meine in spanischer Sprache geschriebene Anfrage über diesen Gegenstand beim Bischof von Astorga (7. V. 1909) blieb unbeantwortet. — Wie D. Guillermo Iglesias in seiner »Historia de la Ciudad de Astorga (Valladolid 1840, S. 64) mitteilt, ist das Archiv der Kathedrale zu Astorga, das viele Dokumente zur Geschichte der Könige von Leon und Asturien enthielt, im Jahre 1809 von den Franzosen und Engländern verbrannt worden. — Der Name Rincon kommt in Iglesias' Werk nicht vor.

[2] Im »Boletin de la Real Academia de la historia« Bd. XLIV (Madrid 1904), S. 94, wird über einen Inschriftenfund berichtet, der auf der Stelle gemacht wurde, »donde estuvo el castillo del Marqués de Astorga«.

[3] Peter Giannone, Bürgerliche Geschichte des Königreichs Neapel. Deutsche Übersetzung von Lohenschiold. Ulm, Frankfurt, Leipzig, 1758. Bd. IV. S. 577 ff.

seiner Regierung in Neapel zur Aufführung kamen, z. B. das von Cestis »Genserico« tragen schmeichelhafte Widmungen an ihn[1]. Nach Madrid zurückgekehrt, wurde er zum Staatsrat und General der Artillerie ernannt[2]. Als er 1689 kinderlos starb, ging die Markgrafenwürde von Astorga an seinen Neffen Melchior Guzman über, der 1707 als Gouverneur von Galicien genannt wird. Dessen erste Ehe war kinderlos, der zweiten, 1684 geschlossenen, entsproßte nur eine Tochter: Anna de Guzman[3]. Auf welchem Wege sich dann die Markgrafenwürde von Astorga bis heute forterbte, — noch jetzt gibt es unter den Granden von Spanien einen Marqués de Astorga — das zu verfolgen ist nicht unsre Aufgabe.

Hängt nun unseres Tondichters Familie mit diesem Markgrafengeschlecht zusammen? Gewiß nicht. Die Markgrafen bis zu des Meisters Zeiten gehörten dem Hause Ossorio, bezw. Davila y Ossorio an, unsre Astorgas aber dem Hause Rincon: Zwei selbständige Geschlechter, die nur zufällig in ihren Titeln ein Wort gemeinsam haben. Nicht der geringste Beweis für einen verwandtschaftlichen Zusammenhang beider ist vorhanden.

Bei der Aufspürung von Astorgas Ahnen versprach eine Durchforschung der älteren historischen, genealogischen und statistischen Literatur Spaniens Erfolg.[4] In allen uns erreichbaren derartigen Werken fanden wir nicht ein einziges Mal den Doppelnamen Rincon

[1] Benedetto Croce, I teatri di Napoli. Secolo XV—XVIII. Napoli, 1891. S. 171, 177.

[2] Mémoires de la Cour d'Espagne depuis l'année 1679 jusqu'en 1681. Paris 1733. S. 253 und 327.

[3] J. G. Imhof, Recherches historiques et généalogiques des Grands d'Espagne. Amsterdam 1707. S. 125.

[4] Für die mannigfachen Anregungen und Unterstützungen, die mir im Verlauf meiner Studien durch die Herren von der kgl. Bibliothek zu Dresden, besonders Herrn Hofrat Professor Richter, sowie die Herren Bibliothekare Arno Reichert, Dr. Viktor Hantzsch und Dr. Hubert Richter zuteil wurden, sei auch an dieser Stelle der herzlichste Dank gesagt. Auch einigen anderen Herren, die teils durch ihr Interesse, teils durch Rat und Tat meine Arbeit zu fördern suchten, sei hier gedankt, so den Herren Marchese Antonio Bottini, Professor an der Universität zu Pisa, Professor Otto Schmid in Dresden, Professor Anton Mayr in Wien und Dr. Alfred Ebert in Berlin.

de Astorga, wohl aber jeden der Namen für sich verzeichnet: Rincon häufig, de Astorga selten. Beide erscheinen bereits in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts. Die Träger des Namens de Astorga kommen naturgemäß als die nächsten Verwandten Emanuels in Betracht. Einzelne von ihnen mit Sicherheit als seine Ahnen zu bezeichnen, geht jedoch nicht an. Denn so gut wie die Rincones de Astorga den Namen Rincon, so konnten auch Glieder des Markgrafenhauses de Astorga den Namen Ossorio im täglichen Verkehr weggelassen und sich kurz als »de Astorga« bezeichnet haben. Der Stand der meisten de Astorga, von denen wir Kunde erlangten, spricht allerdings mehr für deren Zugehörigkeit zum Hause Rincon de Astorga als zu dem Markgrafenhause[1]. Doch fehlt eben der entscheidende Beweis dafür, den nur die Beifügung des Stammesnamens hätte liefern können. Aber auch aus der großen Menge der Vertreter des Namens Rincon kann keiner mit Bestimmtheit als Verwandter des Meisters bezeichnet werden.

In den Dokumenten des Generalarchivs des Königreichs Spanien zu Simancas[2] findet sich der Name de Astorga zum ersten Male im Jahre 1489 erwähnt. Dort ist die Rede von einem Gonzalo de Astorga, der »Armbrustschütze zu Pferd in Diensten Heinrichs IV. und der katholischen Könige« war. Er stammte aus Medina del Campo in Altkastilien und war mit Catalina Rodriguez verheiratet[3]. Während der Regierung Karls V. erscheinen Bernardo und Gregorio de Astorga in militärischen Stellungen; »etwas später«, — aber wohl auch noch im 16. Jahrhundert —

[1] Nur einem einzigen de Astorga sind wir begegnet, dessen Stand mehr für seine Abstammung vom Markgrafenhause sprach: Es war der Erzbischof von Toledo und Primas von Spanien D. Didacus (Diego) de Astorga, der 1727, kurz nach seiner Ernennung zum Kardinal, starb. Vgl. [Michael Ranffts] Genealogisch-historischen Archivarius Bd. II, Teil 10 (Leipzig 1734) S. 153.

[2] Die Mitteilungen aus dieser Quelle verdanke ich dem Herrn Direktor des Archivo General zu Simancas, Julián Paz, der die Güte hatte, die »índices personales« des Archivs auf unser Thema hin durchzusehen.

[3] »Gonzalo de Astorga, ballestero de á caballo de Enrique IV y de los Reyes católicos, casado con Catalina Rodriguez y que vivia en 1489. De este consta que era natural de Medina del Campo«.

wird ein Sergeant Diego de Astorga erwähnt. Ein königlicher Schloßkaplan Juan de Astorga, der um 1560 lebte, ist der letzte, über den ich aus den Akten des spanischen Archives Nachricht erhielt[1].

In der gedruckten Literatur begegnet uns zuerst ein Bildhauer de Astorga, Juan mit Vornamen. Er war um 1553 in Medina del Campo tätig[2]; von seinen Werken ist nichts auf uns gekommen, und wir wissen nicht, ob er ein Künstler oder ein Handwerker war. Ein anderer Juan de Astorga erscheint zu Anfang des 17. Jahrhunderts. Er war in Almadén in der Sierra Morena (Neukastilien) zu Hause, wo er die Stellung eines Vogtes über die Minenarbeiter in den seit dem Altertume berühmten Quecksilber- und Zinnobergruben innehatte. Er bewarb sich in den Jahren 1615—1618 um die Würde als »Familiar« im Inquisitionstribunal zu Toledo. »Familiar« des Santo Oficio, d. h. Späher des Ketzergerichts zu werden, galt damals für jeden Spanier als höchst erstrebenswertes Ziel. Als Bewerber dieser Art lernen wir ferner einen Eusebio de Astorga aus Toledo kennen, dessen Gesuch im Jahre 1656 eingereicht wurde[3].

---

[1] »Figuran entre los militares Bernardo y Gregorio de Astorga, hombres de armas que sirvieron á las órdenes de Carlos V. durante el siglo XVI. El primero de ellos estaba casado con Magdalena Perez. Tambien figura el sargento Diego de Astorga de época algo posterior... [y] un Juan de Astorga, Capellán de los Reyes en 1560.«

[2] Ulrich Thieme und Felix Becker: Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler. II. Bd. Leipzig 1908 S. 207: »Astorga, Juan de, Bildhauer in Medina del Campo. 1553 urkundlich erwähnt. Quelle: Martí y Monsó, Estud. histor. artist. S. 178«. — Den Hinweis hierauf verdanke ich Herrn Chemiker Friedrich Schmid in Dresden.

[3] Archivo Histórico Nacional: Catálogo de las causas contra la fe seguidas ante el Tribunal del Santo Oficio de la Inquisición de Toledo y de las informaciones genealógicas de los Pretendientes á oficios del mismo. Madrid 1903. S. 351:

»Juan de Astorga, vecino y natural de Almadén y Alcaide, que es de los forzados y sclavos que el Rey tiene en la mina de acogue de dicha villa, y de su mujer Márquez (Catalina), de la misma naturaleza.

Cargo que pretenden: Familiar.

Años: 1615—1618.

Damit geht die nicht eben lange Reihe der de Astorgas, die wir ausfindig machen konnten, zu Ende.

Von den zahlreichen seit dem 15. Jahrhundert bis heute nachweisbaren Spaniern namens Rincon oder del Rincon[1] seien nur einige, die uns durch ihren Beruf oder ihre Schicksale zu interessieren vermögen, erwähnt.

Um die Wende des 15. Jahrhunderts wirkten in Spanien zwei Maler namens del Rincon. Antonio, der Vater, stand in Diensten Ferdinands I. und Doña Isabellas und starb ca. 1500 in Sevilla. Sein Sohn Fernando war 1503—4 in Toledo tätig und ist 1518 in Alcala de Henares nachweisbar. Beide scheinen in Italien studiert zu haben; der jüngere stand bereits unter dem Einflusse der Hauptmeister der Renaissance[2]. Diesem wird von Kennern eine gewisse Bedeutung für die Entwicklung der spanischen Kunst zugesprochen[3].

In der Mitte des 16. Jahrhunderts lebte ein bemerkenswertes Brüderpaar namens Rincon. Seine Heimat war Medina del Campo in Altkastilien. Beide Brüder waren zu ehrenvollen Laufbahnen berufen, wurden aber sehr ungleich vom Schicksal bedacht. Während Diego Lopez ein glückliches Alter als Schatzmeister eines militärischen Ordens in Portugal genießen durfte, kam sein

---

Eusebio de Astorga y Doña Francisca Melgar, consortes, naturales y vecinos de la ciudad de Toledo.

Cargo que pretenden: Familiar.

Año: 1656.« —

— Völlig im Dunkel liegt die Herkunft jenes Louis Astorga, der zwischen 1690 und 1700 »musicien du Duc de Mantoue« war. Wenn sein Name richtig verzeichnet worden ist, dann gehörte er nicht zu den Hidalgos de Astorga. Vgl. [Labordes] »Essai sur la Musique ancienne et moderne«. Bd. III (Paris 1780), S. 307.

[1] Das Wort Rincón kommt infolge seiner Bedeutung »Winkel« auch häufig als spanischer Ortsname vor. Pascual Madoz im 13. Bd. des »Diccionario geografico-estadistico-historico de España« (Madrid 1849) nennt neunzehn Ortschaften, Bezirke, Seebuchten usw., die den Namen Rincón allein oder in Zusammenstellung mit anderen Bezeichnungen tragen.

[2] Nagler, Künstler-Lexikon, Bd. 13, München 1843, S. 196. Dort findet sich auch ein Verzeichnis der Werke beider Meister.

[3] Ortiz de la Vega, Las Glorias nacionales. Bd. 6. Madrid 1854, S. 363.

Bruder Antonio auf einer Reise, die er als Gesandter des Königs von Frankreich an die Türken unternommen hatte, ums Leben. Mit einem zweiten Gesandten fuhr Antonio im Sommer 1541 auf einer Barke den Tessin hinab, um auf dem Po und durch die Lagunen nach Venedig zu gelangen. Da wurde die Gesandtschaft von Maskierten in zwei Barken überfallen und niedergemacht. Man schob die Schuld an dem Verbrechen dem Kaiser zu, der ein Übereinkommen Frankreichs mit den Türken, das ihm verderblich werden konnte, habe vereiteln wollen. Der König bat den Kaiser um Genugtuung für diesen angeblichen Bruch des Völkerrechts; Karl V. aber erklärte, der Überfall sei ohne sein Wissen ausgeführt worden, und er sei bereit, die Mörder zur Bestrafung auszuliefern, wenn man ihre Namen angeben könne. Damit verlief die Angelegenheit im Sande, — Antonio Rincons Tod blieb ungesühnt[1].

Um das Amt eines Verteidigers der Angeklagten (Abogado de presos) beim Inquisitionstribunal zu Toledo bewarb sich anno 1606 der in eben dieser Stadt ansässige Lizentiat und Presbyter Juan del Rincon. Er hatte in und um Toledo zahlreiche Verwandte seines Namens, die schlichte Bürger, Handwerker und Kaufleute gewesen zu sein scheinen[2].

Auch Schriftsteller namens Rincon kommen vor. Ein Gabriel Rincon wird vor 1724 als Verfasser eines heraldischen Werkes genannt, dessen Titel lautet: »Divisas de los Girones y su declaracion«[3]. Ein Kartäuser, P. D. Josef Rincon, war der Verfasser der Annalen des Klosters »de Nuestra Señora Santa María de las Cuevas« zu Sevilla, die um 1744 niedergeschrieben worden sind[4].

---

[1] Notas del Marqués de Montebelo al Nobiliario del Conde Debarcelos Don Pedro (Madrid 1646), S. 552. — Die Ermordung Antonios ist ausführlich geschildert in Johann von Ferreras' Allgemeiner Historie von Spanien. (Deutsch von Semler, Halle 1758) Bd. IX, S. 249 f.

[2] Ersichtlich aus dem Catálogo ... de la Inquisición de Toledo in dem oben genannten Archivo Histórico Nacional S. 130 u. 602.

[3] G. E. de Franckenau; Bibliotheca Hispanica historico-genealogico-heraldica. Lipsiae 1724. S. 152.

[4] D. Tomas Muñoz y Romero, Diccionario bibliográfico-histórico de los Antiguos Reinos, Provincias ... de España. Madrid 1858. S. 247.

Gegen Ende des verflossenen Jahrhunderts trat auch ein Musiker jenes Namens in die Öffentlichkeit: D. Manuel del Rincon. Er war ein Tenorsänger, der um 1876 auf verschiedenen italienischen und spanischen Opernbühnen Erfolge errang[1].

Wer bei der Revue der de Astorgas und den Stichproben aus der Familie Rincon auf die Heimat der einzelnen Glieder achtete, dem wird aufgefallen sein, daß hier wie da zwei Orte wiederholt vorkommen: Medina del Campo und Toledo. Diese Städte scheinen die Hauptsitze der Familien gewesen zu sein[2].

Wir versagen es uns, detaillierte Vermutungen an die vorstehenden Notizen zu knüpfen und wollen nur noch ausdrücklich hervorheben, daß Hidalgos de Astorga seit etwa 1500 in Spanien, und zwar speziell in Kastilien vorkommen. Das harmoniert aber vortrefflich mit unsrem früher gezogenen Schlusse, daß Emanuels Ahnen Kastilier waren.

Über seine nächsten Vorfahren, seine Eltern, Verwandten, über die Zeit, da seine Familie in Sizilien seßhaft wurde, enthalten die

[1] Vgl. Baltasar Saldoni, Diccionario biográfico-bibliográfico de Efemérides de Músicos Espafioles. Bd. IV, Madrid 1881, S. 277 f. Nach dem »Boletin Musical« (Sept. 1878) berichtet Saldoni über den Sänger: »El Sr. Rincon, que hace años marchó á Italia á perfeccionarse en el difícil arte del canto, pertenece á una familia muy distinguida de la provincia de Toledo, que cuenta entre sus individuos algunos títulos de Castilla y capitalistas muy conocidos en la buena sociedad de Madrid«. — Herr Cavaliere Biagio di Pietra, spanischer Konsul in Palermo und Herr Joseph Rafel Carreras y Bulbena in Barcelona hatten die Freundlichkeit, mir eine ganze Anzahl jetzt lebender Spanier namens Rincon zu nennen.

[2] Ich richtete (15. III. 1909) an den Párrocco zu Medina del Campo eine ausführliche, in spanischer Sprache verfaßte Anfrage, ob sich aus den Kirchenmatrikeln der Stadt Näheres über den ältesten bisher nachweisbaren de Astorga, den Bogenschützen Gonzalo, ermitteln lasse. Mein Schreiben blieb jedoch unbeantwortet. — Auch in D. Ildefonso Rodríguez' Historia de Medina del Campo (Madrid 1903 bis 1904) ist nichts darüber zu finden. Auf eine etwa erscheinende Familie de Astorga zu achten, lag für den Verfasser noch kein Anlaß vor. Über Antonio del Rincon, den französischen Gesandten, berichtet er S. 266 f. — Bürger namens Rincón und del Rincón kommen in dem Werke wiederholt vor.

spanischen Quellen nichts. Wohl aber glückte es uns, aus anderer Quelle Bescheid über diese wichtigen Einzelheiten zu erhalten. Wie gelangten wir zu diesem heiß ersehnten Ziele?

Aus dem ersten Kapitel wissen wir, daß Astorgas Landgüter bei Augusta auf Sizilien lagen. Da aber der Herr eines Gutes in mancher Hinsicht auf den Verkehr mit der Stadt, die seiner Besitzung am nächsten liegt, angewiesen ist, steht zu vermuten, daß auch Emanuel und seine Vorfahren, soweit sie seine Vorgänger im Majorat waren, zur Stadt Augusta Beziehungen hatten. Von diesem Gedanken ausgehend, richtete ich eine Anfrage an das Municipio zu Augusta, ob in den Archiven der Stadt irgendwelche Nachrichten über die Familie Rincon d'Astorga vorhanden seien. Herr Cavaliere Sebastiano Torresi, Sindaco von Augusta, durchforschte daraufhin die Matrikeln der Stadtkirche zu Augusta, und es gelang ihm nicht allein, eine ganze Menge Träger des Namens Rincon d'Astorga zu ermitteln, nein, auch das Taufzeugnis unsres Emanuel aufzufinden. Diese wichtige Urkunde, durch die mit einem Schlage in bisher ganz dunkle Gebiete der Vorgeschichte unsres Helden Licht kommt, sei wörtlich nach der Kopie mitgeteilt, die Herr Oberpfarrer Garay zu Augusta für uns herstellen ließ:

Nos Dominicus Garay

Archipraesybter prima Dignitas insignis Collegiatae, et Rector Matricis Ecclesiae hujus Urbis Augustae sub titulo Virginis Mariae in Coelum assumptae, fidem facimus, atque testamur, qualiter, in uno librorum Baptizatorum dictae Matricis Collegiatae Ecclesiae extat nota tenoris sequentis, videlicet:

Die vigesima prima Martii Millsmo Sexagsmo [sic] Octuagsmo 1680.

Ego Sacerdos D. Petrus Luis, de licª Revssmi Parochi, baptizavi infantem natum heri cir. horam 2. noctis ex Bre D. Francisco Rincon d'Astorga et Da. Joanna, cui impositum est nomen Emanuel, Joachim Caesar. Patrini fuere D. Caesar filius ex qnd. · Brne D. Emanuele et Da. Thomasia Rincon

d'Astorga et Da. Francisca vidua Baronis D. Dominici Martelli.

In cujus rei veritatem praesentem fieri mandavimus, ac quo utimur Paraeciae sigillo in pede munitam dedimus.

Augustae, die 28 Novembris 1908.

Archipraesbyter, et Parochus
Dominicus Garay.

Ego infrascriptus Cappellanus Curatus Cand. Carmelus Pani extraxi originaliter de mandato ... ut supra. Valitura pro administrationis uso.

(Stempel der »Arcipretura di Augusta«.)

Unter der Fülle von Neuigkeiten, welche dieses Zeugnis enthält, sind die wichtigsten:

1. Astorgas voller Name:
   Emanuel Joachim Caesar, bezw. italienisch: **Emanuele Gioacchino Cesare Rincon d'Astorga.**
2. Das Datum seiner Geburt:
   20. März 1680.
3. Sein Geburtsort:
   Augusta auf Sizilien.
4. Die Namen seiner Eltern:
   Barone Don Francesco e Donna Giovanna Rincon d'Astorga.

Das sind bisher völlig unbekannte Einzelheiten, die, weil sie aus absolut zuverlässiger Quelle stammen, alle älteren Angaben über Astorgas Heimat und Herkunft Lügen strafen.

Bei der Taufe des kleinen Astorga, die wie üblich, am Tage nach der Geburt, also am 21. März 1680 in der Hauptkirche von Augusta durch den Geistlichen D. Pietro Luis vollzogen wurde,

erscheint als Patin eine Donna Francesca, Witwe des Barons D. Domenico Martelli. Sie war wohl eine Freundin, vielleicht auch eine entfernte Verwandte des Hauses. Mit ihr stand D. Cesare Rincon d'Astorga Gevatter. Dieser Cesare war, wie beigefügt steht, der Sohn des damals bereits verstorbenen (»quondam«) Barons D. Emanuele Rincon d'Astorga, den wir Emanuel den älteren nennen wollen. Nach den Satzungen des Feudalrechts erbte sich der Titel Barone nur auf den erstgebòrenen Sohn fort. D. Cesare erscheint ohne den Titel Baron. Er war also nicht der erstgeborene Sohn Emanuels des älteren. Wohl war dies aber der Vater des Täuflings, Francesco, der in der Urkunde als Barone bezeichnet ist. D. Cesare war also dessen jüngerer Bruder und der Oheim Emanuels des jüngeren, d. h. unsres Emanuel. Nach jenem Onkel erhielt letzterer unter anderen den Vornamen »Cesare«. Da Emanuel der ältere Francescos Vater ist, lernen wir in ihm den Großvater unseres Komponisten kennen. Die Großmutter hieß Donna Thomasia Rincon d'Astorga.

Soviel läßt sich aus dem Taufzeugnis Emanuels des jüngeren herauslesen.

Aber durch die Nachforschungen des Herrn Sindaco Cav. Torresi sind auch noch Spuren anderer Glieder des Hauses Rincon d'Astorga in Augusta ermittelt worden. Hören wir ihn selbst:

> »In quanto poi ad altre notizie relative alla famiglia d'Astorga, dai documenti esistenti in questa Chiesa Madre, ho potuto rilevare che essa famiglia figura in Augusta nell' anno 1631, probabilmente proveniente dalla Spagna, con un certo Diego Rincon d'Astorga, il quale adottò per figlio uno schiavo negro, a nome Giuseppe, che fu battezzato adulto, e prese il nome di Rincon d'Astorga.«
>
> »Nel 1650 troviamo un Don Emanuele Giuseppe, nato dal Capitano Don Cesare Rincon d'Astorga, e da Donna Rosalia Caraffa y Salazar, e fu battezzato nella Madrice di Augusta, facendo da padrino un altro Emanuele Rincon d'Astorga, figlio di Diego e Cecilia Rincon d'Astorga (9 ottobre 1650).«

Der erste des Geschlechtes, der in Sizilien auftaucht, ist ein Diego Rincon d'Astorga. Er war wohl in spanischen Militär- oder Verwaltungsdiensten nach Augusta entsandt worden und hatte hier eine bleibende Heimstätte gefunden. Aus der Matrikel von 1631 geht hervor, daß er im genannten Jahre einen Negersklaven Giuseppe, den er adoptiert hatte, und der bereits erwachsen war, taufen ließ. Nach seinem Adoptivvater erhielt dieser den Namen Rincon d'Astorga.

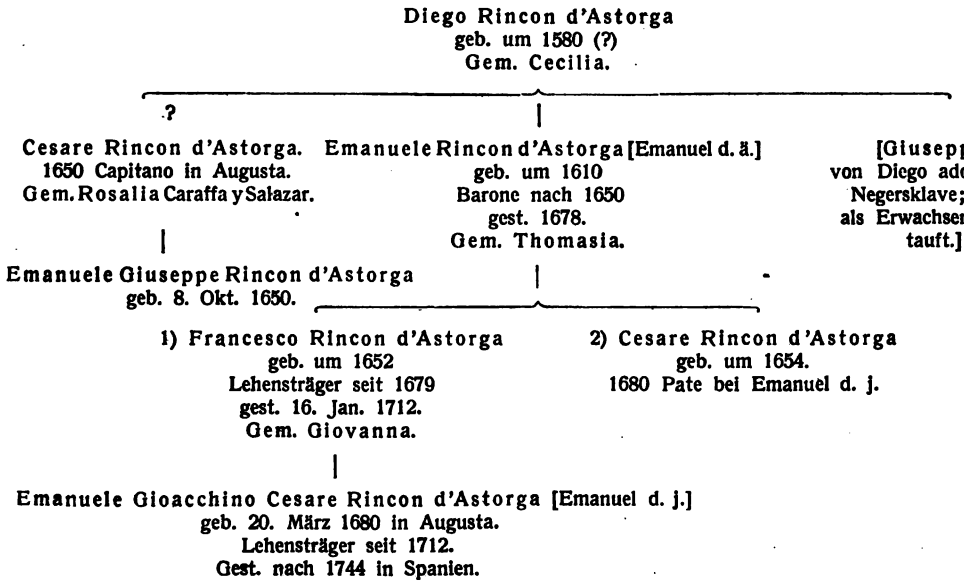
Ein Diego d'Astorga wird aber auch in der Matrikel von 1650 erwähnt. Der Mangel jedes weiteren Vornamens bei gleichem Aufenthaltsort und annähernd gleicher Lebenszeit läßt darauf schließen, daß dieser Diego und der vorhin genannte ein und dieselbe Person sind[1]. Mithin belehrt uns die jüngere Matrikel, daß Diego außer dem Adoptivsohn auch einen leiblichen Sohn hatte. Er hieß Emanuele, seine Mutter Cecilia Rincon d'Astorga. Dieser Emanuel ist aber kein anderer als Emanuel der ältere, des Komponisten Großvater. Für die Identität dieser beiden Emanuels sprechen dieselben Gründe, wie vorhin für die der beiden Diegos. Nur ein Bedenken steigt auf: Des Komponisten Großvater war doch Baron, — und der Emanuel in der zuletzt herangezogenen Taufmatrikel führt diesen Titel nicht. Dieser Widerspruch löst sich jedoch durch die Erklärung, daß Emanuel d. ä., als er 1650 Pate stand, noch nicht Baron war, es vielmehr erst danach wurde. Bei keinem Gliede des Hauses d'Astorga erscheint der Baronstitel vor jenem Zeitpunkte. Die Familie ist also nach 1650 und vor 1680 (in welchem Jahre Emanuel d. ä. als verstorben bezeichnet wird) in die Baronie Ogliastro eingerückt. Damit ist ein neues Moment gewonnen. Das oben gegen die Annahme der Identität Emanuels d. ä. mit dem Sohne Diegos ausgesprochene Bedenken kann als gehoben gelten, und wir dürfen in Diego, mit dem die Familie im Anfang des 17. Jahrhunderts in Sizilien Fuß faßte, den Urgroßvater unseres Tondichters erblicken.

[1] In den Akten des spanischen Generalarchivs erscheint auch ein Diego de Astorga (vgl. S. 29). Doch wissen wir zu wenig über ihn, als daß wir Grund hätten, zwischen ihm und dem Diego, von dem wir oben sprechen, einen bestimmten Zusammenhang anzunehmen.

Aus der jüngeren Matrikel ersehen wir aber auch, daß im Jahre 1650 in Augusta ein Capitano Don Cesare Rincon d'Astorga lebte. Er hatte von seiner Gattin Donna Rosalia Caraffa y Salazar einen Sohn Emanuele Giuseppe, der im genannten Jahre in der Hauptkirche von Augusta getauft wurde. Bei der Taufe stand Emanuel d. ä. Pate. Wie dieser mit dem Capitano verwandt war, ist aus der Matrikel nicht klar zu ersehen. Im allgemeinen liebte man, den Oheim des Neugeborenen zu Gevatter zu bitten. Ist hier dieser Brauch befolgt, so haben wir in D. Cesare Emanuels d. ä. Bruder zu erblicken. Da sich dieses Verhältnis ohne Zwang mit den Zeitangaben vereinen läßt, akzeptieren wir es. Immerhin weisen wir nur vermutungsweise dem Capitano seinen Platz im Stammbaum der Familie an, den wir auf Grund unsrer Darlegungen konstruieren können. Dieser Stammbaum, durch ein paar vorweggenommene Resultate unsrer späteren Untersuchungen vervollständigt, sei auf der folgenden Seite eingeschaltet.

Unter allen Verwandten Astorgas interessieren uns natürlich am meisten seine Eltern. Aus dem Taufschein erfahren wir von ihnen nicht mehr als die Namen. Und selbst diese sind nicht allzu genau angegeben; bleibt uns doch nach wie vor verborgen, welcher Familie Emanuels Mutter Giovanna entstammte. Alle Bemühungen, Einzelheiten über sie zu ermitteln, blieben vergeblich. Dagegen zeitigten die Nachforschungen über seinen Vater beachtenswerte Resultate. Francesco Rincon d'Astorga wurde, wie aus den Akten des Staatsarchivs zu Palermo hervorgeht, am 28. April 1679 mit der Baronie Ogliastro samt Vorwerk Millaina belehnt. Dadurch erhalten wir eine genauere Bestimmung des Todesjahres von Francescos Vater, Emanuel d. ä. Denn während wir bisher nur wußten, daß dieser 1680 nicht mehr am Leben war, ergibt sich aus dem Einrücken seines Sohnes in seine Güter im April 1679, daß er bereits einige Zeit vor diesem Datum, also wahrscheinlich im Jahre 1678, gestorben ist. — Als beim Regierungsantritt Philipps V. eine neue Investitur der spanisch-sizilianischen Lehensträger vorgenommen wurde, erhielt auch Francesco Rincon d'Astorga seine Lehensrechte neu bestätigt. Die darauf bezügliche

Stammbaum der Familie Rincon d'Astorga.



Urkunde ist am 19. Januar 1702 ausgefertigt[1]. — Im Jahre 1705 erscheint Francesco in Palermo, und zwar das gleiche Ehrenamt bekleidend, das sieben Jahre später sein Sohn Emanuel innehatte, als Senator der Stadt. Mongitore[2] schreibt unterm 10. Mai 1705 in sein Diario von Palermo:

»Pigliarono possesso li nuovi senatori, che furono:
D. Giuseppe Garofalo,
D. Gaspare Platamone,
D. Matteo Pensabene,
D. Francesco Rincon de Astorga, barone dell' Ogliastro,
D. Martino de Leoz, del consiglio di S. C. M.,
D. Francesco Fernandez de Medrano.«

Eine weitere Erwähnung Francescos in den Diarien von Palermo findet sich nicht.

Aus anderer Quelle erfahren wir aber, wann Francesco gestorben ist. Sein noch jetzt in den Akten des Staatsarchivs von Palermo[3] vorhandener Totenschein enthält die Angabe, daß er am 16. Januar 1712, etwa 60 Jahre alt, starb und in der Kirche von S. Domenico in Palermo beigesetzt wurde. Er muß also um 1652 geboren sein. Jener Totenschein ist von dem Pfarrer der Kirche von S. Giacomo la Marina di Palermo ausgestellt. Diese Kirche besteht heute nicht mehr. Ihren Sprengel, wie auch ihr Archiv hat bei ihrer Abtragung die Kirche von Sta Cita mit übernommen. In diesem Archiv findet sich die mit der oben wiedergegebenen gleichlautende Nachricht von Francescos Tode, weitere Notizen sind darin weder über

[1] »La data d'investitura presa da Francesco Rincon prima del 1705, è quella dell' anno 1679, 28 Aprile per la baronia e feudo di Ogliastro e tenuta di Millaina (Protonotaro del Regno, vol. 665, fol. 104r.). Nel 1702, 19 Gennaro fu presa altra investitura per la successione del re Filippo V (Processo d'investiture no. 7129)«. Mitteilung des Herrn Archivdirektors Giambruno in Palermo.

[2] Di Marzo, Bibl. Sic. VIII, 28.

[3] »Nel processo d'investitura no. 7724 dell' anno 1715 si legge un certificato di morte, rilasciato dal Parroco di S. Giacomo la Marina di Palermo, ed in esso si dice che ... Francesco Rincon d'Astorga morì a 16 Gennaio 1712, di circa anni 60, e fu sepolto nella chiesa di S. Domenico in Palermo«. Mitteilung des Herrn Archivdirektors Giambruna in Palermo.

Francesco, noch über seine Familie vorhanden[1]. Die Kirche von S. Domenico, in der des Tondichters Vater seine letzte Ruhestätte fand, und die von Sta Cita liegen, nicht weit voneinander entfernt, im nördlichen Stadtteil Palermos in der Nähe des Hafens. In dieser Gegend der Stadt dürfte also Francesco Rincon d'Astorga in seinen letzten Lebensjahren gewohnt haben.

Rekapitulieren wir.

Fast ein Jahrhundert lassen sich unsres Künstlers Ahnen in direkter Linie zurückverfolgen.

Stammvater des auf Sizilien blühenden Zweiges der Rincones d'Astorga war Diego, der im ersten Viertel des 17. Jahrhunderts, vermutlich in spanischen Militär- oder Verwaltungsdiensten, nach Augusta kam. Bald nach Diego erscheinen in Augusta Cesare und Emanuele [d. ä.], letzterer sein Sohn, ersterer vielleicht sein Sohn, vielleicht aber auch ein anderer Verwandter. Dieser Cesare war im Jahre 1650 Capitano in Augusta. Er hatte einen Sohn Emanuele Giuseppe. Ob dieser seinen Zweig fortgesetzt hat, ist nicht überliefert. Dagegen steht fest, daß die mit Diegos Sohn Emanuele beginnende Linie weiterblühte. Emanuele selbst wurde nach 1650 durch Belehnung mit der Herrschaft Ogliastro zum Baron und dadurch zu einem der wohlhabendsten Nobili der Stadt. Etwa 1652 wurde sein erster Sohn, Francesco, der Erbe des Majorats und Baronstitels geboren. Von seinem später geborenen Sohn Cesare wissen wir, daß er 1680 noch am Leben war. Ob er Kinder hatte, ist unbekannt. Francesco verlegte seinen Wohnsitz nach Palermo, wo er 1712 starb. Er war im Jahre 1680 Vater jenes Emanuele geworden, der den Namen seines Hauses unsterblich machen sollte.

Wir kommen nun schließlich auf die zu Anfang dieses Kapitels gestellte Frage zurück, ob unser Komponist wohl unter seinen Ahnen

[1] Herr Parroco Simone Bonfiglio von Sta Cita in Palermo schrieb mir auf meine Anfrage: »... dopo le più accurate ricerche ho trovato solamente la fede di morte di Francesco Rincon d'Astorga a 16 Gen. 1712 e null' altro, quantunque per circa mezzo secolo si siano esaminati i registri.« — Meine Anfrage beim Pfarramt von S. Domenico zu Palermo (16. I. 1910), ob in den Matrikeln dieser Kirche Glieder der Familie Astorga erwähnt werden, blieb unbeantwortet.

Vorläufer in geistiger Beziehung hatte. Soweit wir seine Vorfahren zu überblicken vermögen, waren sie vortreffliche Staatsbürger, Soldaten und Beamte, die es zu Ansehen und Besitz brachten, — Spuren irgendwelcher hervorragenden Begabung hat jedoch keiner von ihnen hinterlassen. Berufsmusiker trafen wir weder unter seinen urkundlich nachgewiesenen Vorfahren auf Sizilien, noch unter den Rincones und de Astorgas, die vor seiner Zeit in Spanien lebten. Ob einer oder der andere seiner Ahnen Sinn für Musik hatte, oder wohl auch aus Liebhaberei Musik trieb, ist aus den spärlichen Notizen über sie nicht ersichtlich, fällt auch bei der Entscheidung unsrer Frage kaum ins Gewicht. Sein außergewöhnliches Musiktalent hat Emanuel jedenfalls nicht von seinen Vorfahren ererbt, sondern frei vom Himmel empfangen.

III. Kapitel.

Heimat und Jugendjahre. 1680—1708.

Augusta, die Vaterstadt Emanuels, liegt malerisch auf einer Halbinsel im blauen Mittelmeer. Friedrich II. gründete die Stadt im Jahre 1232 und besiedelte sie vorwiegend mit den Einwohnern des zerstörten Centorbi. Im Mittelalter war sie von verschiedenen Nationen umstritten und wurde wiederholt besetzt und zerstört. Später gewann Augusta Bedeutung als einer der zahlreichen militärischen Stützpunkte der Spanier auf Sizilien. Es wurde Kriegshafen. Philipp II. befestigte ihn durch zwei Forts, durch Castro Garzia und Castro Vittoria. Im 17. Jahrhundert nahm Augusta einen lebhaften Aufschwung. Trotz vielfachen Unheils, das namentlich zwischen 1650 und 1670 in Form von Pest, Aufständen und Erdbeben die Stadt betraf, wuchs diese doch zusehends. Im Jahre 1690 zählte sie 12 000 Einwohner. Da brachte der erste Monat des Jahres 1693 Augusta das furchtbarste Schicksal, das es je betreffen sollte. Nachdem am 9. Januar ein Erdstoß die Einwohnerschaft erschreckt hatte, legte am 11. ein gewaltiges Erdbeben fast die ganze Stadt in Trümmer. 3200 Menschen kamen dabei um. In der Folge-

zeit erholte sich Augusta langsam wieder. Noch einmal, im Jahre 1848, fügte ein Erdbeben der Stadt bedeutenden Schaden zu. Heute ist Augusta ein blühender Hafenort. Seine Einwohner, etwa 16 000 an der Zahl, treiben lebhaften Handel mit Sardellen, Wein und Olivenöl. An der Meeresküste, in der Nähe von Augusta, liegen große Salinen, für den Fremden, der auf der Eisenbahn Sizilien durchreist, ein Merkmal dieser Landschaft.

Die Stadt Augusta hat außer Astorga noch einige andere bedeutende Männer hervorgebracht.[1] So gelangte der in Augusta geborene D. Giuseppe Amodei im 17. Jahrhundert zu hohen geistlichen Ehrenstellen. Für uns ist er bemerkenswert, weil er auch ein tüchtiger Musiker war. Als Orgelspieler wie als Komponist leistete er Beträchtliches. Er schrieb einen Band Messen, deren erste er seiner Vaterstadt zu Ehren »Messa Augustanese« nannte[2]. Aus Augusta stammte das Brüderpaar Francesco und Onofrio Vita, die zu den bedeutendsten sizilianischen Geschichtschreibern im 17. Jahrhundert gehörten. Francesco war auch als Dichter angesehen[3]. Ferner verdient Mario Moreno Erwähnung. Er wurde als Sohn eines armen Ziegelbrenners in Augusta geboren. Zum Geistlichen erzogen, gewann er mit den Jahren höchstes Ansehen

[1] Vgl. Francesco Zoppellis Artikel über Augusta in Cesare Orlandis Werk: »Delle Città d'Italia, e sue Isole adjacenti. Compendiose Notizie sacre e profane«. Bd. II, Perugia 1772, S. 352 ff. Dieses groß angelegte Werk, dessen Stoff in alphabetischer Anordnung dargeboten wird, gedieh nur bis zum 4. Bande, mit dem erst der Buchstabe B komplett vorliegt. Die verschiedensten Mitarbeiter waren für das Unternehmen vorgesehen. Daß der Artikel über Augusta von Fr. Zoppelli herrührt, geht aus einer Stelle im Index des 2. Bandes, S. 398, hervor.

[2] Zoppelli-Orlandi S. 386: »Il Reverendissimo Padre D. Giuseppe Amodei Cassinense, Abate Visitatore di Sicilia, e del Monastero di San Martino di Palermo, dotato di gran condotta nel governare, Uomo manierosissimo nel tratto, affabile, ed umile. Essendo intendente di Musica, compose un Volume di Messe, la prima delle quali chiamolla Messa Augustanese. Fu anche celebre Suonatore d'Organo«. — Eitner (Q.-L.) kennt diesen Amodei nicht, sondern nur einen Cataldo Amodei, geb. in Sciacca auf Sicilien, gest. um 1695 in Neapel, wo er als Kapellmeister gewirkt hatte.

[3] Zoppelli-Orlandi, S. 385.

ob seiner bedeutenden Gelehrsamkeit[1]. Er schrieb auch verschiedene Operntexte, die von einem, dem Namen nach nicht bekannten Augustaner in Musik gesetzt und im Theater zu Augusta aufgeführt wurden. Da Augusta erst ums Jahr 1730 im Palazzo del Comune ein Theater erhielt[2], so dürften diese Aufführungen im zweiten Drittel des 18. Jahrhunderts stattgefunden haben. Schließlich ist als hervorragender Augustaner auch jener Historiker zu nennen, dem wir die meisten der vorstehenden Notizen über Augusta und dessen bedeutende Söhne verdanken: Der Abate D. Francesco Tommaso Zoppelli. Dieser gelehrte Geistliche entstammte der vornehmen Familie der Savelli, deren Name in Sizilien mundartlich in Zopelli, Zoppelli oder Zuppelli abgewandelt wurde. Francesco war ein ausgezeichneter Kenner der vaterländischen Geschichte. Er schrieb den Augusta betreffenden Artikel für das große historisch-topographische Lexikon der Städte und Inseln Italiens, das Cesare Orlandi seit dem Jahre 1770 herausgab[3]. In diesem Artikel gedenkt Zoppelli unter den Söhnen Augustas auch unsres Emanuele d'Astorga als eines in vielen Wissenschaften, besonders aber in der Musik bewanderten Mannes, der auch ein großer Klavierspieler und Kontrapunktiker gewesen sei: »Il Barone Don Emanuelle Astorga versato in molte scienze, ed in particolare nella Musica. Fu gran Suonatore di Gravecembalo, e Contrappunto«. So beginnt Zoppellis Astorga-Artikel, dessen weitere Einzelheiten wir später benutzen werden. Da der Autor nicht lange nach Astorgas Zeit lebte, schöpfte er aus noch frischer Tradition[4]. Von besonderer Wichtigkeit sind seine Notizen für uns, weil sie die früheste gedruckte Erwähnung Emanuels als Augustaner enthalten, und durch sie jeder etwa auftauchende Zweifel, ob der von uns ermittelte

[1] Sebastiano Salomone: Augusta illustrata ovvero Storia di Augusta. Catania 1876, S. 117.

[2] Ebenda, S. 148.

[3] Den vollständigen Titel s. Note 1 auf Seite 42.

[4] Zoppelli, dessen Nachricht in Orlandis Werk 1772 gedruckt erschien, konnte diese bereits einige Jahre vorher geschrieben haben. Vielleicht lebten zu seiner Zeit noch Verwandte des Meisters in Augusta, vielleicht hat er ihn selbst noch gesehen.

Augustaner Emanuel d'Astorga auch wirklich der berühmte Tondichter d'Astorga sei, gebannt wird. — Das geistige Leben seiner Vaterstadt suchte Zoppelli durch Gründung einer gelehrten Gesellschaft zu heben. Er folgte mit dieser Gründung der damals in allen Städten verbreiteten Mode, alle Bürger, die Interesse für die Wissenschaften hatten, zu einer »Akademie« zu vereinen. Die in Augusta erhielt den Namen »Accademia Megarense«[1].

Soviel über Augusta und seine hervorragenden Söhne. Nun zu seinem größten, zu Emanuel.

Am 20. März 1680, um zwei Uhr nachts, war er zur Welt gekommen. Nichts widerspricht der Annahme, daß seine ersten Jugendjahre heiter und ungetrübt verliefen. Seit der frühesten Kindheit war ihm Musik zu hören der größte Genuß, sie zu üben, der liebste Zeitvertreib. Bekennt er doch selbst in der Kantatenvorrede, er habe seit seinen »ersten Lebensjahren« die Musik zu seinem Vergnügen betrieben. Die Erziehung des Knaben war die beim Adel übliche. Der Hausgeistliche, — gewöhnlich war es ein Jesuit —, wird ihn in den Elementarfächern unterwiesen und, soweit es das kindliche Gemüt fassen konnte, ihm vom allgemeinen Wissen mitgeteilt haben. In seinem Hausgeistlichen haben wir wohl auch den ersten Musiklehrer Emanuels zu erblicken, der ihn im Klavierspiel, im Gesang und in den Anfängen der Theorie unterrichtete. Wenigstens spricht nichts dafür, daß der Knabe die ersten musikalischen Studien bei bedeutenden Fachleuten gemacht habe.

In die stille Bildungszeit Emanuels schlug das furchtbare Naturereignis des Jahres 1693 wie ein Blitz aus heiterm Himmel. Das grauenvolle Erdbeben, das fast ganz Augusta in Trümmer legte, brachte zweifellos auch der Familie Rincon d'Astorga Verluste und Trauer. Obwohl nicht gesagt ist, daß Emanuel in Augusta weilte, als die Katastrophe eintrat, und er und sein Vater dabei vielleicht nur knapp das Leben retten konnten, so ist doch sicher, daß das Unglück auch ihm Wunden schlug. Selbst die Nachricht von dem Vernichtungslos, das seine Vaterstadt, seine Verwandten und Freunde getroffen hatte, mußte die Seele des dreizehnjährigen Knaben aufs

[1] Sebastiano Salomone. a. a. O. S. 118.

tiefste und schmerzlichste bewegen. Es ist keineswegs unmöglich, daß sich Emanuels Mutter unter den Opfern des schrecklichen Naturereignisses befand. Wenn Francesco d'Astorga mit den Seinen zur Zeit des Erdbebens noch in Augusta ansässig war, so wurde gewiss eben dieses Ereignis der unmittelbare Anlaß zu seiner Übersiedlung nach Palermo. In der völlig zerstörten Stadt war seines Bleibens nicht. Zwar liegt erst aus dem Jahre 1705 ein sicherer Beweis für Francescos Anwesenheit in Palermo vor: Die Nachricht über seine Wahl zum Senator. Aber er konnte schon längere Zeit in der Stadt ansässig sein, als er in deren Senat gewählt wurde. Es ist also wohl möglich, daß Francesco im Jahre 1693 die Gegend, in der seine Baronie lag, verlassen hat und nach Palermo übergesiedelt ist.

Mit der Wahl dieses Wohnortes folgte er der Sitte der meisten sizilianischen Barone. Diese bewirtschafteten ihre Güter ja keineswegs selbst, sondern überließen diese Arbeit einer Schar von Beamten. Für jedes solche Lehensgut gab es einen Capitano, Geschworene, einen Lokalrichter, einen Oberrichter,[1] — die alle dafür sorgten, daß die armen hörigen Bauern, über welche das alte barbarische »mero e misto imperio« den Baronen unumschränkte Macht verlieh, ihre Pflichten erfüllten. Die Herren aber lebten in der Hauptstadt der Insel, ihre Zeit in süßem Nichtstun hinbringend. »Sie kauten auf beiden Backen die Produkte ihrer Lehensgüter, die sie oft genug nicht ein einziges Mal zu Gesicht bekommen hatten«[2]. Denn die Güter wenigstens als Sommeraufenthalt zu benutzen, wie unsere Großgrundbesitzer tun, daran hinderte sie der Mangel an Straßen im Inneren der Insel und nicht minder das Banditenunwesen.

Es ist kein Anlaß zu der Annahme vorhanden, daß die Barone d'Astorga auf Ogliastro die Einrichtungen des Lehenswesens zu Gunsten ihrer bedrückten Untertanen geändert hätten. Sie waren Kinder ihrer Zeit, der solche philanthropische Ideen noch fern lagen. Erst im Jahre 1812 wurde jenes Feudalsystem, das die völlige Aus-

[1] Arcangiolo Leanti: Lo stato presente de la Sicilia. Palermo 1761. Bd. II, S. 329.

[2] Nach R. de St. Non, Voyage, zit. bei Giuseppe Pitrè: La Vita in Palermo cento e più anni fa. Palermo 1904. Bd. I, S. 223.

saugung und Knebelung der Bauern zur Folge hatte, beseitigt. Von diesem Zeitpunkte an zählt die Epoche des wirtschaftlichen Aufschwunges Siziliens[1].

Auch daß Francesco jemals seine Besitzung Ogliastro wiedersah, nachdem er sich in Palermo niedergelassen hatte, ist nicht recht glaublich. Die Verwaltung seiner Güter wurde von zuverlässigen Beamten besorgt. Diese kassierten die fälligen Gelder ein und deponierten sie bei einer der Banken in Palermo[2], von wo der Eigentümer die Summen abhob, die er zum Leben benötigte. Das entsprach dem allgemeinen Brauch der sizilianischen Barone.

Gehörte es bei den Majoratsherren zum guten Ton, die Hände in den Schoß zu legen, so pflegten ihre heranwachsenden Söhne die Zeit in ritterlichen Übungen hinzubringen. Für den Waffendienst bildeten sich selbst die aus, deren Absicht es nicht war, die Offizierskarriere einzuschlagen. Mit Büchse und Degen mußte ein jeder Nobile umzugehen wissen. Auch Emanuel hat sich diese ritterlichen Kenntnisse angeeignet. Als er in Palermo seine zweite Heimat fand, war er ein reiferer Knabe, der natürlich solchen Übungen reges Interesse entgegenbringt. Der Verkehr mit den zahlreichen adligen Söhnen führte in der Folge den Jüngling dazu, es ihnen im Reiten und Fechten und verwandten Künsten gleichzutun. Wir brauchen daher nicht zu erstaunen, wenn er uns späterhin als Offizier der Kommunalgarde von Palermo begegnet[3].

Einen beträchtlichen Teil seiner Jugend hat Emanuel in Palermo verlebt. In dieser Epoche konnte seine Entwicklung um so harmonischer, seine Ausbildung um so gründlicher erfolgen, als sie eine Zeit des Friedens für Sizilien und insbesondere für seine Hauptstadt war. Was früher[4] über blutige Aufstände in Sizilien erzählt wurde, in denen Astorgas Vater als Opfer gefallen sein sollte, bewahrheitet

[1] J. F. Neigebaur, Sicilien, dessen politische Entwicklung und jetzige Zustände. 2. Aufl. Leipzig 1848. Bd. II, S. 144.

[2] Im Jahre 1718 waren in Palermo die bedeutendsten Banken die Colonna frumentaria und die sog. »öffentliche Bank«. Vgl. Karl Querner: Die piemontesische Herrschaft auf Sicilien. Bern 1879. S. 186.

[3] Das Nähere darüber s. unten, S. 60 f.

[4] Von Fr. Rochlitz erfunden. Vgl. unten, S. 146 f. und 159 f.

sich nicht. Allerdings warf die Bewegung, die sich im Jahre 1701 in Neapel gegen das spanische Regiment erhob[1], schwache Wellen bis nach Sizilien. Im genannten Jahre wurden in einigen Städten der Insel mehrere einer Verschwörung verdächtige Personen verhaftet[2]; zu einer offenen Empörung oder gar zu Blutvergießen kam es aber nicht. Die breite Masse der Sizilianer dachte gar nicht daran, sich gegen die spanische Herrschaft, die seit 1282 auf der Insel bestand, aufzulehnen. Obwohl die Spanier im Laufe der Jahrhunderte für den Wohlstand des Inselvolkes nicht nur nichts getan hatten, sondern beständig nur auf dessen Ausbeutung bedacht gewesen waren, hatten sich die Sizilianer doch mit der Zeit in die Verhältnisse gefunden, so daß ihnen das Gefühl ihrer Zugehörigkeit zu Italien trotz ihrer Sprache und ihres Volkstums entschwunden war. Sizilien fühlte sich als Teil der spanischen Monarchie. Der spanische König war auch der von Sizilien, und das Volk verehrte ihn in dem Vizekönig, der aus Madrid gesandt wurde und in Palermo glänzend Hof hielt. Man war zufrieden unter der spanischen Flagge. Und so wenig im Innern Siziliens Fehde herrschte, so wenig hatte die Insel auch von äußeren Feinden zu leiden. Sie erfreute sich des Friedens selbst noch zu der Zeit, wo der spanische Erbfolgekrieg, in dem doch die Insel selbst eines der Streitobjekte war, die Länder Westeuropas durchtobte. Auch Überfälle der Türken, vor denen damals alle westlichen Mittelmeervölker zitterten, betrafen Sizilien nicht.

Mehr als zum Waffenhandwerk fühlte sich Emanuel ins Reich der geistigen Kultur hingezogen. Auf dem Grunde, den er in Augusta empfangen hatte, baute er in Palermo seine allgemeine Bildung weit und vielseitig aus. Die Großstadt bot ja Bildungsmaterial in Fülle und regte den empfänglichen Sinn des Jünglings durch ihr

[1] Wir kommen im 2. Teile unserer Schrift (S. 184 ff.) ausführlich auf diese Empörung zurück.

[2] Marchese Angelo Granito, Principe di Belmonte: Storia della congiura del Principe di Macchia e della occupazione fatta dalle armi austriache del Regno di Napoli nel 1707. — Napoli 1861. Bd. I, S. 165. Die Einsicht in dieses seltene Werk ermöglichte mir Herr Direktor Professor Dr. A. Kopfermann von der kgl. Bibliothek zu Berlin; wofür ich ihm zu innigstem Danke verpflichtet bin.

kräftig pulsierendes Leben nach den verschiedensten Richtungen hin an. Durch fleißiges Studium gelangte Emanuel in den Besitz von Kenntnissen, welche die Durchschnittsbildung eines Edelmannes der Zeit um 1700 beträchtlich überragten. Im Kreise seiner Freunde stand er mit Recht im Ansehen eines »in vielen Wissenschaften bewanderten« Mannes, wie ihn sein Landsmann Zoppelli nennt. Auch Emanuels Kantatenvorrede kennzeichnet sich als die Äußerung eines vielseitig gebildeten Geistes. Angesichts dieser Prefazione ist es höchst bedauerlich, daß sich keine weiteren schriftstellerischen Dokumente, namentlich Briefe, von Astorga erhalten haben. Nicht einen einzigen Brief des Meisters aufzufinden gelang mir.

Bei Emanuels ausgeprägter Vorliebe für die Musik verlegte er das Hauptgewicht seiner Studien auf dieses Gebiet. In Palermo wurden die in seiner Vaterstadt begonnenen musikalischen Übungen mit Eifer fortgesetzt; hier erfolgte seine Ausbildung zum Komponisten. Ein regelmäßiges und gründliches Studium des Kontrapunktes begann, das zweifellos ein Fachmusiker geleitet hat. Denn Emanuel zeigt in seinem »Stabat Mater« eine so gute Schulung im strengen polyphonen Satze, daß sie kaum durch Selbststudium erworben sein kann. Wer Emanuels Lehrmeister in der edlen Kunst gewesen sei, hat man zu erraten versucht. In Francesco Scarlatti, einem Bruder des berühmten Alessandro, glaubte man ihn gefunden zu haben[1]. Und was war der Grund für diese Annahme? Lediglich der Umstand, daß Francesco Scarlatti, als er sich 1715 um die Vizekapellmeisterstelle in Wien bewarb, in dem Befürwortungsschreiben des Hofkapellmeisters J. J. Fux als »26 Jahre gewester Kapellmeister zu Palermo in Sizilien« bezeichnet wird[2]. Nun haben aber die neuesten Forschungen[3] ergeben, daß Francesco Scarlatti 1684 Violinist in der königlichen Kapelle zu

[1] Simon Molitor sprach zuerst eine solche Vermutung aus in seinem Astorga-Artikel in der Allg. M. Z. 1839; vgl. S. 166 unsrer Schrift.

[2] Vgl. Molitor, a. a. O. — Das Befürwortungsschreiben ist ganz abgedruckt in L. v. Köchels »Joh. J. Fux«, Wien 1872, S. 378.

[3] Edward J. Dent: Alessandro Scarlatti, his Life and Works. London 1905. S. 34.

Neapel war, daß er sich ferner im Jahre 1699 vermutlich in Rom aufhielt. Durch diese Daten wird die Zeitangabe in jener älteren Nachricht problematisch und ihre Glaubwürdigkeit überhaupt erschüttert. Selbst wenn aber Francesco wirklich periodenweise, — und, zusammengerechnet, lange Zeit — in Palermo als Kapellmeister gewirkt hat, — wofür aber jedes unmittelbare Zeugnis fehlt —, so ist doch durch nichts bewiesen, daß er gerade Emanuel d'Astorgas Lehrer war. Wie wir gleich sehen werden, gab es in Palermo zahlreiche Musiker, die ebensogut als solche in Betracht kommen konnten. Nur der klangvolle Name »Scarlatti« mag zu jener Annahme verleitet haben, die wir als grundlos fallen lassen.

Wir wissen viel zu wenig über Francesco Scarlatti, um beurteilen zu können, ob es eine Ehre bedeutete und Nutzen versprach, dessen Schüler zu werden. Doch ist sicher, daß er sich mit seinem Bruder Alessandro an künstlerischer Bedeutung keineswegs messen konnte. Letzterer stand bereits um die Jahrhundertwende auf dem Gipfel seines Ruhmes und übte durch seine handschriftlich verbreiteten Werke auf die ganze musikalische Welt den größten Einfluß aus. Scherzte man doch bereits 1680 von ihm, er habe »einen Sack voll Arien bis an das Ende der Christenheit getragen«[1]. Daß sich auch Emanuel dem Einflusse der Scarlattischen Kunst nicht entzogen hat, ersieht man schon beim flüchtigsten Vergleich seiner Kammerkantaten mit jenen Alessandro Scarlattis.

Aber nicht nur die theoretischen und praktischen Studien an Schreibtisch und Klavier förderten den jungen Emanuel; von höchster Bedeutung für seine Ausreifung war auch das Musikleben der Stadt Palermo. Das Hören und kritische Erfassen der aufgeführten Musik läuterte und befruchtete seinen musikalischen Sinn.

Ein Überblick über das Musikleben Palermos um die Wende des 17. Jahrhunderts, wie er sich aus gleichzeitigen und neueren Quellen ergibt, möge zeigen, wie vielseitige Eindrücke die Stadt in jener Zeit dem Musikfreund gewähren konnte.

Palermo stand von alters her an Musikfreudigkeit keiner anderen italienischen Großstadt nach. Die Chroniken gedenken bei

[1] Ebenda, S. 26.

allen möglichen Gelegenheiten der »sceltissima musica«, die in der Stadt erklang. Dieser Musikfreudigkeit entsprechend war auch die Zahl der Musiker von Beruf eine große. Im Jahre 1679 schlossen sich diese zu einem festen Verbande zusammen. Die »Unione de' Musici« vereinte Instrumentisten und Sänger. Selbst Geistliche, besonders Organisten und Kapellsänger, traten der Zunft bei, die nun alle musikalischen Aufführungen in der Stadt, geistliche und weltliche, von den bescheidensten bis zu den großartigsten besorgte[1]. Die Vorliebe der Zeit für konzertierende Musik, die damals dem Orchester im katholischen Gottesdienste einen weit größeren Raum vergönnte, als er ihm heute darin beschieden ist, gab neben den Sängern auch den Instrumentisten der Unione bei allerlei kirchlichen Anlässen Gelegenheit, sich zu betätigen. Da waren bald Messen aufzuführen, bald galt's, bei einem Tedeum, bald bei einem Requiem mitzuwirken. Ein Hochamt mit besonders festlichem Tedeum wurde im Dom zu Palermo am 10. August 1686 aus Anlaß der Siege des Kaisers über die Türken in Ungarn gehalten[2]. Ein ähnlich pompöses Tedeum erklang bei der Kanonisierungsfeier einiger Heiligen im Jahre 1691[3]. Auch der Tod des spanischen Königs Karl II. im November 1700 gab Anlaß zu außergewöhnlichen musikalischen Veranstaltungen[4]. Das Fest der heiligen Rosalia, der Ortsheiligen von Palermo (13.—15. Juli), das noch heute das bedeutendste Kirchen- und Volksfest der Stadt ist, wurde auch damals alljährlich mit Pracht und vielem Sang und Klang gefeiert. Im Jahre 1686 versuchte man der Prozession mit dem Silbersarg der Heiligen besonderen Glanz zu verleihen, indem man das Musikchor, das ihn auf einem Wagen begleitete, in die Volkstrachten der verschiedenen Reiche des spanischen Königs steckte, und selbst die Pferde, die ihren Wagen zogen, als Elephanten, Tiger und andere wilde Tiere maskierte[5].

---

[1] Pitrè, a. a. O. II, 102 ff.

[2] Mongitore, Diari. Di Marzo, Bibl. Sic. VII, 51.

[3] Ebenda, VII, 96.

[4] Ebenda, VII, 205.

[5] Ebenda, VII, 50.

Die Vorliebe des Volkes für öffentliche Unterhaltungsmusik führte im Jahre 1681 zum Bau einer Musikhalle in der Nähe des Hafens, »Teatro di Musica« oder »Teatrino« genannt. In diesem Pavillon musizierten während der schönen Jahreszeit zu allen Sonn- und Festtagen die ausgezeichnetsten Künstler von Palermo auf Kosten des Senats. Die promenierende Menge, die sich hier an heißen Tagen auch noch der kühlen Luft des Meeres erfreute, lauschte mit Vergnügen dem Vortrag beliebter Gesangsstücke und gefälliger Orchestersätze. An Werktagen stellten sich im Teatrino öfter die von alters her beliebten Pifferari ein, die mit ihrer primitiven Volksmusik ein anspruchsloses Publikum ergötzten.[1]

Bei politischen Festlichkeiten wurde in Palermo ebenfalls mit Musik nicht gespart. Zog ein neuer Vizekönig ein, so wurden an den Quattro Cantoni am Kreuzungspunkte der beiden Hauptstraßen der Stadt vier prächtige Tribünen errichtet, auf denen zur festlichen Stunde vier Musikchöre teils wechselweise, teils gemeinsam, spielten. Mit solch einem Festkonzert wurde z. B. der Vizekönig D. Pietro Colon im Mai 1699 begrüßt[2]. Auch die Genesung des spanischen Königspaares von schwerer Krankheit im Oktober 1696 war ein Anlaß, nicht nur Dankgottesdienste, Illuminationen und

[1] »Fabricossi pure in quest' anno [1681] fuori porta Felice, innanti la cappelletta di S. Ninfa, a disegno dell' ingegnoso architetto D. Paulo Amato, un teatro per musica ,dove i più vantaggiati musici, salariati dal senato, ogni festa, cominciando da ... sino a ..., donano con bellissime cantate di ariette e dialoghi musicali, e con nobilissime sonate, dilettevole trattenimento ai cittadini. E i giorni di lavoro, i sonatori di pifere, quali da gran tempo ha usato Palermo, come ne fa fede il Baronio, De Majest. Pan. lib. I, f. 142, vengono a formar anch'essi grato trattenimento a' Palermitani, che qui nel tempo estivo si portano, come che ben atto a rattemprare ogni calore per il grato spirare, ch'ivi fa l'aura del mar vicino«.

So erzählt Mongitore (Di Marzo, Bibl. Sic. VII, 14) und knüpft daran eine detaillierte Beschreibung des Bauwerkes. Nach Pitrè (a. a. O. II, 112) erfreuten sich die Aufführungen im »Teatrino senatorio«, wie man die Halle später nannte, besonders am Johannistage und zu Kreuzerhöhung (14. September) größter Beliebtheit bei den Palermitanern. Noch heute versammelt sich die vornehme Welt Palermos an Sommerabenden an der Marina bei den Klängen der Musik, die von dem modernisierten Teatrino herabwallen.

[2] Mongitore, Di Marzo, Bibl. Sic. VII, 187f.

Feuerwerke zu veranstalten, sondern auch an den Quattro Cantoni »Jubelmotetten« (»mottetti giulivi«) aufführen zu lassen[1].

Bei Nationalfesten waren überhaupt Musikaufführungen mit großen Materialmassen — man könnte sagen »Monstrekonzerte« — beliebt. Bei dem soeben erwähnten Genesungsfeste spielten während der Illumination zwei Musikchöre. Die Rückkehr der spanischen Regierung im Jahre 1735 wurde durch »Dialoghi« gefeiert, die von acht Musikchören ausgeführt wurden[2]. Für eine Serenade zu Ehren der Malteserritter in der Galerie des königlichen Palastes im Mai 1701 bot der Vizekönig sämtliche Sänger und Instrumentisten auf, die es in Palermo gab[3]. Die Ode melodrammatica, die damals zur Aufführung kam, hieß: »La gara concorde dell' universo« und war von dem königlichen Sindicatore D. Giuseppe Prescimone gedichtet; von wem die Musik stammte, ist nicht überliefert.

Dieses melodramatische Gebilde legt uns die Frage nahe, wie es in Palermo um die Oper bestellt war. Diese Kunstgattung, die in Florenz entstanden und dann in Venedig in der Mitte des 17. Jahrhunderts zur ersten großen Blüte gelangt war, hatte sich allmählich über alle italienischen Kunststädte verbreitet. In Neapel war bereits 1651 Monteverdis Incoronazione di Poppea[4] zur Darstellung gekommen; die Werke anderer großer Norditaliener waren gefolgt, als Neapel die Führung in der Weiterentwicklung der Oper übernahm. Francesco Provenzale hatte seit 1671 in seinen Opern die neue Richtung eingeschlagen; er ist der Begründer des neapolitanischen Opernstils[5], der dann unter Alessandro Scarlatti zur höchsten Entfaltung kam. Von Neapel aus, also ziemlich spät in der Gesamtentwicklung, empfing Palermo die Kunst der Oper. Die Nachricht von der Eröffnung eines Opern-

[1] Ebenda, VII, 149.

[2] Ebenda. IX, 291.

[3] Ebenda, VII, 285.

[4] Vgl. Benedetto Croce: I Teatri di Napoli, Secolo XV—XVIII. Napoli 1891. S. 132.

[5] Vgl. Hugo Goldschmidt: Francesco Provenzale als Dramatiker. Sammelbände der I. M. G. VII, 608 ff.

hauses im Jahre 1693 enthält die früheste bestimmte Zeitangabe über das Auftauchen der Oper in dieser Stadt. Wohl hatten dort schon vor der Eröffnung des Opernhauses musikalisch-dramatische Aufführungen stattgefunden. Wir wissen über sie nur, daß sie von der Unione de' musici veranstaltet wurden, und zwar in einem Speicher an der »Calata delli Giudici«, den die Genossenschaft von der Familie Valguarnera dazu gemietet hatte. Diese Räumlichkeit entsprach jedoch in keiner Weise den künstlerischen Zwecken. So nahm denn die Unione die Gründung eines eigenen Opernhauses in die Hand. Reiche Bürger und selbst der Vizekönig Duca d'Uzeda steuerten zu den beträchtlichen Baukosten bei[1]. Die Herren von der Zunft wählten für ihr Theater die Stelle, an der das alte Kirchlein ihrer Schutzheiligen, der Sta Cecilia lag[2], nicht weit von der Fiera vecchia, der heutigen Piazza della Rivoluzione. Die verschwindende Kirche gab dem erstehenden Kunsttempel den Namen. Das Teatro Sta Cecilia besteht, geschmackvoll renoviert, noch heute; in seinen Größenverhältnissen ist es aber mit den modernen Theatern nicht mehr konkurrenzfähig, zumal mit denen Palermos, unter welchen sich das größte Theater von ganz Italien befindet: das Teatro Massimo, das 3200 Zuschauer faßt. Jenes erste Opernhaus wurde im Jahre 1692 begonnen und im Herbst 1693 vollendet. Am 28. Oktober dieses Jahres wurde es mit der Oper »L'innocenza penitente« eröffnet. Das Werk verherrlichte das Leben und die Frömmigkeit der heiligen Rosalia und war von D. Vincenzo Giattini aus Palermo gedichtet[3]; wer es komponiert hatte, verraten die Quellen nicht. Wir dürfen annehmen, daß dieser religiösen Lokaloper andere Werke historischen, mythologischen und pastoralen Genres gefolgt sind. Auch die Erstlinge der Opera buffa stellten sich ein. Dieser Gattung, deren Entwicklung zur Selbständigkeit eben erst begann, gehörten zweifellos die »Comedie in musica« an, die laut Mongitore[4] im Oktober 1696 und im Juni 1704

[1] Mongitore, Di Marzo, Bibl. Sic. VII, 117 f.
[2] Pitrè, a. a. O. II, 102.
[3] Mongitore, a. a. O. VII, 118 und Vincenzo Auria: Historia cronol. d. S. Vicerè di Sicilia (Palermo 1697), S. 202.
[4] Mongitore VII, 149 und VIII, 23.

zum allgemeinen Vergnügen gegeben wurden. Im ganzen haben wir uns das Opernleben von Palermo als einen Abglanz desjenigen von Neapel zu denken, woher nicht nur die meisten Bühnenwerke, sondern auch die meisten Bühnensänger kommen mochten.

Notizen über Aufführungen von Oratorien stammen erst aus einer späteren Zeit. Solche über die Pflege der Kammermusik sind bei dem privaten Charakter dieses Kunstzweiges nicht häufig in historischen Schriften zu finden. Nur wenn irgend eine hochgestellte Person ihren Gästen mit einem »Trattimento di Musica« aufwarten ließ[1], hielt dies der Chronist für bemerkenswert. Häusliche Musikpflege herrschte in Palermo ebenso wie in anderen italienischen Städten. In den Palästen der Barone so gut wie in den Bürgerhäusern erklang das Spiel der Laute, des Clavichord und der Geigen, und sangesfreudige Jugend bezauberte die Herzen mit zärtlichen Kammerkantaten und -duetten. Bei größeren Gesellschaften wurden auch Künstler von der Unione de' Musici zur Mitwirkung herangezogen. Doch blieb die gesellschaftliche Grenze streng gewahrt. Jeder Dilettant hätte sich den Vergleich mit einem Berufsmusiker, auf dessen Stand man geringschätzig herabblickte, verbeten. Die Berufsmusiker galten als Proletariat; mithin war auch ihre Besoldung gering. Noch gegen Ende des 18. Jahrhunderts erhielt die Unione für die Aufführung von zwei Messen nicht mehr als 3 Unzen und 2 Tari,[2] das ist nach dem heutigen Münzfuße etwa 39 Lire, also kaum 32 Mark nach unserer Währung. Man ließ die Unione nur als Arbeitergemeinschaft gelten; der einzelne Künstler bedeutete nichts. Dadurch wird erklärlich, daß uns fast gar keine Namen einzelner Musiker jener Zeit überliefert sind. Ein einziger Palermitaner Meister wird zu Anfang des 18. Jahrhunderts seiner offiziellen Stellung halber genannt: Der Kapellmeister des Senats und der kgl. Kapelle D. Giuseppe Dia. Dia war auch Komponist und brachte am 19. Dezember 1703 zum Geburtstage Philipps V. von Spanien einen Dialogo a cinque voci von seiner Arbeit zur Aufführung[3]. Dieser Dialog war von einem Priester, D. Giachino

[1] A. a. O. IX, 240.
[2] Pitrè, a. a. O. II, 108.
[3] Mongitore, a. a. O. VIII, 14.

Luciano, gedichtet und trug den Titel »Gli arbitri del Tempo e della Fortuna«, — eine jener allegorischen Festoperetten, die im 18. Jahrhundert wie Pilze aus der Erde schossen.

Dieser Überblick genügt, um darzutun, daß das Musikleben in Palermo ein reges und vielseitiges war. Emanuel d'Astorga konnte in Palermo alle Stile und Gattungen der italienischen Musik kennen lernen. Von der einfachen Kammerkantate bis zur solennen Festmesse und von der schlichten Volksmusik der Pifferari bis zum gewaltigen Dramma per musica boten sich ihm Werke aller Musikgattungen in stilgemäßen Aufführungen dar.

Wenn die Erstgeborenen des Adels volljährig geworden waren, pflegten sie sich jenen Höfen vorzustellen, mit denen in Konnex zu stehen ihrem Hause wünschenswert erschien. Auch Emanuel wird aus diesem Grunde, zugleich aber auch um seinen Gesichtskreis als Mensch und Künstler zu erweitern, mit etwa zwanzig Jahren auf Reisen gegangen sein.

Vermutlich zog er zuerst in das Land seiner Väter, nach Spanien. Denn den Hof des »katholischen Königs«, seines Monarchen und künftigen Lehensherrn kennen zu lernen, wird ihm gewiß zumeist am Herzen gelegen haben. Beweise für seinen Aufenthalt in Madrid waren nicht zu erlangen[1], doch ist an einem solchen nicht zu zweifeln. Gänzlich zurückzuweisen sind die Märchen über den Schutz, den ihm die am spanischen Hofe mit größtem Einfluß waltende Fürstin Ursini habe angedeihen lassen. Nicht der geringste Beleg für eine derartige Annahme war aufzufinden[2]. Natürlich wird Emanuel die Fürstin kennen gelernt haben, wie er all die Granden und adligen Damen, die am Hofe zu Madrid verkehrten, kennen lernte, vorausgesetzt, daß er überhaupt noch in der spanischen Hauptstadt weilte, als die Prinzessin dort auftauchte.[3]

[1] Vgl. dazu Anmerkung 4 auf S. 120 unsrer Schrift.

[2] Selbst in der großen Biographie der Fürstin von François Combes (»La princesse des Ursins«, Paris 1858), in der kein erreichbarer Zug aus dem Leben der berühmten »Camerera mayor« ungebucht blieb, ist nichts davon erwähnt. — Erläuterung der von Rochlitz stammenden Annahme s. S. 160 unsrer Schrift.

[3] Dies geschah Ende des Jahres 1701.

Wie lange sich Astorga in Madrid aufhielt und wohin er sich von dort wandte, liegt im Dunkel. Möglich ist, daß er bereits in jener Zeit Lissabon besuchte, daß sich bereits damals die Beziehungen zur Hauptstadt Portugals anspannen, die ihn später wieder dahin führten.

Ein Besuch der germanischen Länder, namentlich Österreichs, erfolgte in jener Epoche wohl noch nicht. Die alte Nachricht von Emanuels Erscheinen am Hofe Leopolds I. zu Wien beruht wohl, wie wir unten sehen werden[1], auf Verwechslung dieses Kaisers mit Karl VI.

Der spanische Erbfolgekrieg, der 1701 entbrannte und zunächst Oberitalien und in den folgenden Jahren Westdeutschland, die Niederlande und von 1704 ab auch Spanien durchtobte, hat gewiß auf Emanuels Reisedispositionen Einfluß geübt. Die Gegenden, in denen sich die Völker schlugen, versprachen nichts für ihn; er wird sie vermieden haben. Unbehelligt von diesen Kriegswirren blieben Unter- und Mittelitalien; auch für Oberitalien kamen bald wieder ruhigere Zeiten. Diese Lande, so bequem von seiner heimatlichen Insel aus erreichbar, hat Emanuel im ersten Jahrzehnt des 18. Jahrhunderts wiederholt besucht. In den Städten Italiens zog ja nicht nur die Gesellschaft den Edelmann, sondern auch das Musikleben den Künstler in ihm an. Besonders fesselten ihn Neapel und Venedig, diese Hauptzentren aller musikalischen Kultur in jener Zeit.

Neapel, diese von Palermo aus am bequemsten erreichbare Großstadt des italienischen Festlandes, hat Emanuel d'Astorga oft beherbergt. Der Verkehr mit den anerkannten und werdenden Musikgrößen Neapels wirkte anregend und fördernd auf ihn ein. Weilte auch das Haupt der neapolitanischen Schule, Alessandro Scarlatti, in den Jahren 1702—8, in welche sicher längere Besuche Astorgas in Neapel fielen, zumeist nicht dort, so waren doch andere bedeutende Künstler genug am Platze. Der Kirchenkomponist Greco und der Opernkomponist Fago waren hochgeschätzte Meister; die mit Astorga ziemlich gleichaltrigen Komponisten Durante und Porpora standen freilich noch in den ersten Anfängen

[1] S. 85.

ihrer Ruhmeslaufbahn. Immerhin kann Durante mit seinen fein gearbeiteten Kammerduetten bereits damals Astorga zu ähnlichen Arbeiten angeregt haben, deren wir eine ganze Anzahl von ihm besitzen. Auch den etwa ein Jahrzehnt älteren Porsile kann er hier kennen gelernt haben. Am meisten dürfte Emanuel in Neapel durch das Opernleben gefesselt worden sein, das ihn hier in weit reicherer Fülle umflutete, als dies in seiner Heimat und selbst am Hofe zu Madrid der Fall war. Die Werke Sarris, Scarlattis, Mancinis und Oreficis entfesselten im Teatro S. Bartolomeo, und außerdem seit 1706 im Teatro de' Fiorentini Beifallsstürme. Auf der erstgenannten Bühne glänzte in den Jahren 1707 und 1708 die junge Sängerin Maria Giusti[1], die bald darauf in ganz Europa gefeierte »Romanina«. Zu Maria Giusti, die wir später ihre Kunst für Astorgas Musik wiederholt einsetzen sehen werden, hat der Komponist vermutlich schon in Neapel Beziehungen gewonnen.

Auch in Venedig fand der Kunstfreund noch vielfältige Genüsse. Lag auch die Führung in der Weiterentwicklung der musikalischen Formen nicht mehr in den Händen der Venetianer, so erhielten doch bedeutende Meister den alten Ruhm der Lagunenstadt als Heim der Musen lebendig. Komponisten wie Fr. Pollarolo und A. Lotti spendeten den Kirchen, Opernbühnen und Salons von Venedig rastlos neue Schöpfungen ihres Geistes. An der Markuskirche wirkte um die Jahrhundertwende zuerst als Sänger, später anscheinend als Violoncellist[2], der nachmals berühmte Antonio Caldara. Mit ihm schloß Astorga wohl schon in Venedig jene innige Freundschaft, für deren Bestehen in späteren Jahren unten der Beweis erbracht werden wird[3].

[1] Vgl. Fr. Florimo, La scuola musicale di Napoli ed i suoi Conservatorii. Napoli 1881, Bd. IV, S. 13.

[2] Vgl. Eitner, Q.-L. Artikel Caldara.

[3] Vgl. unten, S. 79f. — Keinesfalls darf man als Beweis für einen Aufenthalt Astorgas in Venedig das Wort »Venezia« auf dem Titel der Kantate »Antri amici, a voi ritorno« ansehen, die sich in der Dresdner kgl. Bibliothek (Mus. B. 38a Nr. 1) befindet. Dieses Exemplar der Kantate ist eine moderne Abschrift. Das Wort »Venezia« ist versehentlich vom Kopisten statt »Vienna« gesetzt worden. Denn so lautet die Ortsangabe auf derselben Kantate in einer alten Abschrift. Das ergibt sich aus dem Verzeichnis der

Florenz, wo der Medizäerhof den Mittelpunkt des gesellschaftlichen wie künstlerischen Lebens bildete, hat Astorga gewiß nicht umgangen. Die größte Anziehungskraft mußte aber Rom auf ihn ausüben. Der nie erlöschende Zauber der ewigen Stadt, der Glanz des päpstlichen Hofes, die Häuser der Kirchenfürsten, die z. T. ihre eigenen musikalischen Kapellen hatten, wie das des Kardinals Ottoboni, fesselten ihn, wie sie jeden kunstliebenden Nobile fesselten, der damals nach Rom kam. Hier studierte Emanuel die alten Traditionen in der Kirchenmusik, die sich trotz des Ansturmes des neuen Stils in Rom erhalten hatten. Hier lernte er bedeutende Künstler, wie Corelli und Pitoni, vielleicht auch Alessandro Scarlatti, kennen. Auch ist es möglich, daß er in Rom oder einer der anderen genannten italienischen Städte mit dem fünf Jahre jüngeren G. Fr. Händel zusammentraf, der sich von 1707 bis Anfang 1710 abwechselnd an diesen Orten aufhielt. Zwischen der reckenhaften Künstlernatur des Deutschen und der zarter besaiteten unsres Sizilianers lag eine Welt. Sie dürften auch als Menschen nicht in nähere Beziehung zueinander getreten sein.

Über einen Aufenthalt Emanuels in Parma ums Jahr 1704 sind die romantischsten Einzelheiten verbreitet, die jedoch gänzlich aus der Luft gegriffen sind. Ein wesentlich späterer Aufenthalt Astorgas in Parma ist, wie wir sehen werden, wahrscheinlich.

Die reichen Erfahrungen, die Astorga auf seinen Reisen sammelte, begünstigten das Ausreifen seines Charakters. Aber er nahm nicht nur in sich auf, er betätigte sich auch schöpferisch. Manches zartsinnige Gedicht, das ihm vor Augen kam, löste musikalische Gedanken in ihm aus, die er kunstgerecht fixierte. Mancher bedeutende Gesangsvirtuos regte ihn zum Komponieren an[1]; der Beifall fremder

Textanfänge Astorgascher Kantaten, das Professor Alfred Wotquenne in Brüssel angefertigt hat. Herr Professor Wotquenne gestattete mir gütigst, sein Manuskript einzusehen, wofür ihm auch hier herzlichster Dank ausgesprochen sei.

[1] Das könnte vielleicht bei der Kantate »Ruscelletto, che vai scherzando« der Fall gewesen sein. Die auf der kgl. Bibliothek zu Dresden (Mus. B. 37, S. 6b) befindliche, vor 1716 angefertigte Kopie dieser Kantate trägt an ihrem Anfang den Vermerk »Per Inidrarehg«. Sollte der Name wirklich so lauten? Ist er überhaupt ein italienisches Wort? Herr Bibliothekar Dr. Hubert

Musikkenner wirkte das Seine; kurz, er fand überall Gelegenheit zum Schaffen und Ermunterung dazu; und seine Arbeitskraft und -freudigkeit wuchs.

Die frühesten datierten Kompositionen Emanuels stammen aus dem Jahre 1707. Es sind drei Kantaten für Sopran und Generalbaß, die sich jetzt in Abschriften in der Sammlung Noseda des Konservatoriums zu Mailand befinden[1]. Daß sie nicht zu seinen frühesten Arbeiten überhaupt gehören, ist selbstverständlich. Er war ja bereits 27 Jahre alt, als er sie schrieb. Eine beträchtliche Zeit des Studiums, der praktischen Übung lag hinter ihm. Im Bewußtsein der nun errungenen Meisterschaft mochte Emanuel die Datierung hinzufügen, durch die er selbst diesen Wendepunkt in seiner Entwicklung für immer kennzeichnete. Auch wir haben also das Jahr 1707 als den Abschluß von Emanuels Studienzeit und den Beginn seiner Meisterschaftsepoche zu betrachten.

Im Sommer des Jahres 1708 weilte Emanuel d'Astorga wieder in Palermo. Er sollte damals eine militärische Rolle übernehmen. Das hing so zusammen:

Im Frühjahr 1708 schien der spanische Erbfolgekrieg auch Sizilien heimsuchen zu wollen. Angriffe der Kaiserlichen und Engländer drohten der Insel. Da warf der König von Spanien zur Sicherung seiner Herrschaft auf dem Inselreich etwa 4000 Mann Truppen hinüber[2]. Sie wurden in Palermo einquartiert. Dadurch,

---

Richter schlug vor, das Wort rückwärts zu lesen. Und siehe da, wir erhalten den gut italienischen Namen Gherardini. Es wäre denkbar, daß Astorga jene Kantate für den bedeutenden Sänger Rinaldo Gherardini komponiert hat, der um die Wende des 17. Jahrhunderts in Italien glänzte (vgl. Eitner, Q.-L. 4, 223 und G. Sacerdote: Il teatro Regio di Torino, Torino 1892, S. 41). Da aber der Name Gherardini ziemlich oft vorkommt, und wir nicht wissen, ob jene »rätselhafte Inschrift« auf den Komponisten zurückgeht oder erst vom Kopisten hinzugefügt worden ist, läßt sich nichts mit Sicherheit daraus folgern.

[1] »Ah, Filli, troppo il pianto«, »Pensier che con l'imago«, »Piango, sospiro e peno«. Sie zählen als Nr. 363—365 des »Indice generale dell' Archivio Musicale Noseda« von Eugenio de' Guarinoni (Milano 1897).

[2] Benedetto Emanuele e Vanni, Marchese di Villabianca: Diario e narrazione istorica de' tumulti successi in Palermo nel 1708. Di Marzo, Bibl. Sic. X, 153 ff.

— besonders aber weil die Soldaten aller Mittel bar waren, — erwuchs der Stadt eine furchtbare Last. Nun kam noch hinzu, daß die Truppen nur zum geringeren Teil aus Spaniern bestanden, die wohl gelitten waren, zum größeren aber aus Irländern und Franzosen, die den Sizilianern in der Seele verhaßt waren. Als nun gar diese fremde Soldateska Miene machte, die Stadt zu plündern, da brach ein Aufstand aus, der die Position der Regierung gefährdete. Klugerweise zog diese denn auch die Truppen bald zurück, so daß die Kommunalgarde, welche zur Dämpfung des Aufstandes aufgeboten worden war, nur wenig zum Eingreifen kam. Die zuletzt genannte Stadtwache stand unter einem der vier Capitani, die, den vier Stadtvierteln von Palermo entsprechend, vom Senat gewählt wurden. Die Offiziere dieser Wache waren durchgängig Edelleute, auf die sich die Regierung verlassen konnte. Die Wache, deren Personalbestand nach bestimmten Zeitabschnitten wechselte, zählte vom 4. Juli ab unsern Astorga zu ihren Offizieren. Der Marchese Villabianca berichtet darüber in seiner Schilderung der Tumulte zu Palermo im Jahre 1708 folgendes[1]:

> »Il giorno 4 luglio entrò di guardia al posto della Garita il capitano di quartiere D. Antonino Galletti. Gli officiali della sua compagnia furono tutti nobili; l'aiutante fu il principe di Fiumesalato; il paggio di ginetta fu D. Giuseppe Corvino; sargenti D. Domenico Papè e D. Giuseppe Ansalone; li capi di squadra il cavalier fra D. Giuseppe Aragona, il conte della Pastiglia, D. Giovanni Graffeo ed il barone di Astorga; l'alfiere fu D. Mariano Galifi. Le file de' soldati furono d'ambi i lati spalleggiate da diversi titolati e cavalieri particolari in numero considerabile .... Montò la compagnia al numero di 100 in circa.«

»Der Baron von Astorga« war also einer der Gruppenführer in jener Kompagnie. Aus dem Wortlaut der wiedergegebenen Stelle ist zunächst nicht ersichtlich, ob hier der alte oder der junge Baron von Astorga gemeint ist. Aber der Inhalt der Notiz entscheidet

[1] A. a. O. S. 189, 190.

zwischen beiden. Der Dienstgrad, in dem der Baron erscheint, entspricht nur einer jugendlichen Person. Vater Francesco war damals 56 Jahre alt und hätte, wenn er noch dienstfähig gewesen wäre, eine höhere Charge bekleidet. Für den 28jährigen Emanuel war der Rang als Capo di squadra ehrenvoll genug. Wir dürfen also nicht daran zweifeln, daß unser Künstler in jener unruhevollen Zeit die Feder mit dem Degen vertauscht hat.

Auch als sich das Volk von Palermo völlig beruhigt hatte, mußte der Adel noch unter Waffen bleiben. Denn eine andere Gefahr stieg herauf. Die englisch-holländische Flotte hatte im August 1708 Cagliari auf Sardinien besetzt, und ein Angriff auf die sizilianischen Küsten schien bevorzustehen. Unverweilt ließ der Vizekönig alle festen Plätze der Insel in Verteidigungszustand setzen[1]. Die Baroni und Feudatarii des Königreiches erhielten Kommando zum Militärdienst »della cavalleria«, und in Palermo wurde ein Bando erlassen, der allen Nobili — unter Androhung der Ungnade seiner Majestät — verbot, die Stadt zu verlassen, und alle auswärts befindlichen bis zum 20. September in die Hauptstadt zitierte, um »dem Vizekönig bei der Verteidigung des Vaterlandes beizustehen«. Emanuel konnte also damals keine Exkursion nach dem Kontinent unternehmen; die nationale Pflicht fesselte ihn an sein heimatliches Inselland. Wir müssen uns ihn vorstellen, wie er sich als Reiteroffizier mit seiner Schwadron zur Abwehr der Invasion der feindlichen Truppen bereithält.

Aber der Kriegslärm verhallte in der Ferne, und Sizilien blieb verschont. So traten denn um die Jahreswende die alten, geordneten Verhältnisse in Palermo wieder ein, und Emanuel konnte sich wieder ganz seiner Kunst widmen und von neuem ans — Reisen denken.

[1] A. a. O. S. 197, 198.

IV. Kapitel.

War Astorga 1709 in Barcelona?

Zu Anfang des Jahres 1709 verließ Astorga wieder die heimatlichen Gestade. Anlaß zu dieser Reise bot die bevorstehende Aufführung seiner Pastoraloper Dafni.

Alles, was über den Stoff, die Dichtung und Musik zu diesem »Dafni« zu sagen ist, versparen wir auf den zweiten Band der Astorga-Studien. Das aber, was aus der Geschichte des Werkes geeignet ist, zur Klärung eines Abschnittes in der Biographie des Meisters beizutragen, muß bereits an dieser Stelle vorgebracht werden. Eine Menge bisher unbekannte Einzelheiten werden dabei mitzuteilen sein.

Die älteste in weiteren Kreisen bekannt gewordene Notiz über Astorgas Dafni betrifft eine Aufführung des Werkes in— Breslau im Jahre 1726. Mattheson im »Musikalischen Patriot« gibt sie auf Grund authentischer Mitteilungen aus Breslau[1]. Die Meldung findet ihre kräftigste Bestätigung durch das noch heute vorhandene Textbuch jener Aufführung. Ich hatte das Glück, dieses Libretto auf der Universitätsbibliothek zu Breslau[2] ausfindig zu machen. In diesem Heft, das den Text des Dafni in italienischer und deutscher Sprache enthält, ist ausdrücklich vermerkt: »La Musica è del Signore Baron d'Astorgha« — »Die Music ist von Herrn Baron von Astorgha«.

Die nächste Notiz, die über Astorgas Dafni in die Öffentlichkeit drang, vermeldete, daß diese Oper bereits lange vor ihrer Aufführung in Breslau, nämlich im Sommer 1709 in Barcelona am Hofe des spanischen Gegenkönigs Karl III., des nachmaligen Kaisers Karl VI. in Szene gegangen ist. Simon Molitor publizierte diese Neuigkeit in einem Artikel über Astorga[3] und stützte sich dabei auf den Titel der damals in der Kiesewetterschen Sammlung, heute in der

[1] Vgl. S. 117 und 131 unsrer Schrift.
[2] Es trägt die Signatur: Litt. Ital. I. Qu. in 14.
[3] Das Nähere über diesen Artikel vgl. S. 164 ff. unsrer Schrift.

k. k. Hofbibliothek zu Wien befindlichen handschriftlichen Partitur des ersten Aktes der Oper. Dieser lautet:

Dafni.

Dramma pastorale per musica tenuto à
Barcellona avanti le loro Maestà Cattoliche.
L'anno 1709 alli di Giugno.

Musica del Barone d'Astorga[1].

Über die Partitur bemerkt Molitor, sie stamme »aus dem Besitze eines vornehmen österreichischen Herrn«, und habe sich früher mit anderen Noten aus dem 18. Jahrhundert »auf einem der Schlösser dieses Herrn in Mähren« befunden. Wir werden im nächsten Kapitel ein mährisches Schloß kennen lernen, auf dem Astorga höchst wahrscheinlich einmal Wohnsitz genommen hat; es ist nicht unmöglich, daß die Partitur aus diesem Schlosse stammt[2]. Aus dem Titel der Wiener Partitur geht also hervor, daß Astorgas Dafni im Juni 1709 am Hofe Karls in Barcelona aufgeführt worden ist; mehr besagt der Titel jedoch nicht. Und trotzdem zog

[1] Ich gebe den Titel nach der Wiener Handschrift. Diese befindet sich im »Fond Kiesewetter« und trägt die Signatur: S. A. 68 B. 2. — Für manches erklärende Wort beim Studium dieser Partitur bin ich Herrn Professor Dr. J. Mantuani, jetzt Direktor des Museums zu Laibach, zu herzlichstem Dank verpflichtet.

[2] Die Partitur ist nicht Autograph des Meisters. Sie zeigt vielmehr, wie meine genaue Untersuchung des Manuskriptes ergab, durchweg Kopistenhandschrift aus dem ersten Drittel des 18. Jahrhunderts. Im ersten Teile ist sie von einer deutschen, im zweiten von einer venetianischen Hand angefertigt. Auch Liniierung und Papier der beiden Teile sowie die Streichung doppelt vorhandener Takte beim Zusammentreffen beider Teile verraten, daß die Partitur aus zwei ganz verschiedenen Abschriften zusammengesetzt ist. Da es tadellos sauber gehalten ist, dürfte das Exemplar nie bei einer Aufführung benutzt worden sein. Allem Anschein nach ist es also das Exemplar eines deutschen Musikfreundes, der das von venetianischer Hand geschriebene Fragment erhielt und es nach einer anderen, — vielleicht nach Astorgas eigener — Partitur ergänzen ließ. Er dürfte auch, mit den Schicksalen der Oper bekannt, jene historische Bemerkung auf dem Titel haben hinzufügen lassen, da wohl das Werk für ihn durch die Aufführung am Hofe des nachmaligen Kaisers besondere Bedeutung erlangt hatte.

Molitor daraus den Schluß, Astorga habe sich zu der genannten Zeit in Barcelona aufgehalten und dort die Oper komponiert. Diese Annahme trifft nicht das Richtige. Denn Astorgas Dafni war, wie wir dartun werden, bereits an anderer Stelle gegeben worden, als er in Barcelona zur Aufführung gelangte.

Bei der Komposition seines Dafni benutzte Astorga ein schon früher von anderen Meistern komponiertes Textbuch. Laut Allacci[1] verfaßte der Bologneser Lyriker und Mathematiker Eustachio Manfredi in Gemeinschaft mit einem Ignoto eine »Favola boschereccia« Dafni, die 1696 mit Musik von Giuseppe Aldrovandini zu Bologna in Szene ging. Wie mich die Einsicht in das zu Bologna[2] erhaltene Textbuch dieser Oper belehrte, ist es in den Hauptszenen das gleiche, das auch Astorga komponiert hat. Ehe es in seine Hände gelangte, erfuhr es aber eine wesentliche Umgestaltung. Das Pastorale sollte in Neapel zur Aufführung kommen und wurde zu diesem Zwecke für den neapolitanischen Geschmack hergerichtet. Im ganzen gekürzt, erhielt die Dichtung mehrere »Scene buffe« eingelegt, ohne welche die Neapolitaner keine Oper hören mochten. Carlo de Petris, der damals die meisten derartigen komischen Einlagen dichtete[3], hat vielleicht auch die für Dafni geliefert. Die Musik dazu schrieb der berühmte Alessandro Scarlatti; und so wurde der Dafni in Neapel als »Commedia in musica« im Jahre 1700 mehrfach aufgeführt[4]. Nur noch eine ein-

[1] Leone Allacci, Drammaturgia, accresciuta e continuata fino all' anno MDCCLV. — In Venezia 1755. — S. 235.

[2] Bibliothek des Liceo Musicale Nr. 6163. Das Libretto enthält weder Dichter- noch Komponistenangabe. — Corrado Ricci (»I teatri di Bologna nei secoli XVII e XVIII«, Bologna 1888, S. 377) erzählt, die Oper sei vom 18. August 1696 ab im ganzen zwölf Male am Teatro Malvezzi aufgeführt worden. Er nennt auch die Namen der beteiligten Sänger.

[3] Benedetto Croce, a. a. O. 224.

[4] Fragmente der Musik sind in den Bibliotheken zu Dresden und Paris (Conservatoire) erhalten. Ich werde sie im zweiten Bande der Astorga-Studien eingehend behandeln. — Edward J. Dent weist in den Sammelbänden der J. M. G. B. IV, S. 145 auf das Werk hin. — B. Croce, a. a. O. 214 berichtet, daß Scarlattis Dafni im August 1700 zum Geburtstage der Vizekönigin im Palazzo dei Cantalupo zu Neapel aufgeführt und danach mehrfach wiederholt wurde.

zige Aufführung der Scarlattischen Musik an anderer Stelle ist nachzuweisen: Sie fand im Carneval 1715 im Palazzo Priorale zu Jesi statt. Hier trug das Werk den Titel: »L'amore non viene dal caso«.[1] Das Libretto der Aufführung zu Neapel griff Astorga auf. Nach Einfügung einiger kleiner Änderungen komponierte er das ganze Textbuch der Scarlattischen Oper von neuem. Das lehrt der Vergleich des Textes bei Scarlatti mit dem Breslauer Libretto.

Nun gelang es mir aber, noch ein anderes Dafnislibretto ausfindig zu machen, das zu einer Aufführung, die in keiner Opernchronik, keinem Opernlexikon genannt wird. Diese Dafnisvorstellung fand im April 1709 im Teatro Sant' Agostino zu Genua statt. Das im Liceo Musicale zu Bologna befindliche Textbuch[2] deckt sich ebenfalls, verschwindende Kleinigkeiten ausgenommen, mit dem Astorgas. Der Komponist ist darin nicht angegeben.

Von wem war die Musik bei dieser Dafnisaufführung in Genua? Drei Möglichkeiten sind vorhanden.

Erstens konnte es Scarlattis Werk sein. Die Beliebtheit seiner Musik bewog die Opernunternehmer, auch auf ältere Werke von ihm zurückzugreifen. Die oben erwähnte Aufführung von Scarlattis Dafni zu Jesi 1715 ist ein Beispiel dafür. In unserm Falle war die Musik aber wohl nicht von Scarlatti. Denn wäre sie von ihm gewesen, so hätte der Impresario schon aus geschäftlichen Gründen den »ziehenden« Komponistennamen nicht verschwiegen.

Zweitens konnte die Musik von Astorga stammen. Diese Annahme gewinnt hohe Wahrscheinlichkeit durch Zeit und Ort der Aufführung. Wenn ein Werk gleichen Namens in Genua im April und in Barcelona im Juni desselben Jahres aufgeführt wird, so drängt

[1] Den Hinweis darauf verdanke ich Herrn Francesco Piovano in Rom. — Ein Libretto der Aufführung zu Neapel ist nicht auf uns gekommen, wohl aber eines von der Aufführung zu Jesi. Es befindet sich in der Biblioteca Nazionale Centrale Vittorio Emanuele zu Rom (Misc. Teatr. Gabrielli, 35, 6. B. 7, 2.).

[2] Nr. 6165. — Für die freundliche Unterstützung, die meinen Arbeiten auf der Bibliothek des Liceo Musicale zu Bologna von seiten des Herrn Bibliothekar Professor Vatielli zuteil wurde, bin ich ihm zu lebhaftem Danke verpflichtet.

sich wohl jedem die Vermutung auf, daß in den beiden Hafenstädten ein und dieselbe Künstlergesellschaft ein und dasselbe Werk, das einmal auf ihrem Spielplan war, dargestellt hat.

Drittens wäre es auch denkbar, daß irgend ein anderer unbekannt gebliebener Komponist so gut wie Astorga sich des Scarlattischen Librettos bemächtigt, es neu in Musik gesetzt und in Genua zur Aufführung gebracht habe. In unserm gesamten Material ist jedoch kein Moment vorhanden, das für diese Annahme spräche.

Am wahrscheinlichsten ist also, daß die Musik zu dem Genueser Dafni von Astorga stammte. Gewißheit darüber bringt eine Notiz in dem Neapolitanischen Wochenblatt, den »Avvisi di Napoli«, vom 13. August 1709 (Nr. 33), die der ausgezeichnete römische Gelehrte Herr Francesco Piovano auffand und uns zur Verfügung stellte. Sie lautet:

> Barcellona, 23. Luglio. Per divertimento di queste M. M. [Carlo III ed Elisabetta] s'è replicatamente rappresanta [sic, per rappresentata] la Pastorale, che fù ultimamente fatta in Genova intitolata La Dafne [sic], le cui apparenze, e musica sono riuscite assai grate.

Der im Juni in Barcelona gegebene Dafni war mithin derselbe, wie der »letzthin« in Genua gegebene. Unsre oben ausgesprochene Vermutung erweist sich also als richtig, und wir brauchen nichtdaran zu zweifeln, daß bei der Dafnisaufführung zu Genua die Musik von Astorga stammte. Die erste nachweisbare Aufführung von Astorgas Oper fand demnach nicht im Juni 1709 in Barcelona, sondern bereits im April jenes Jahres in Genua statt.

In der Notiz der »Avvisi« bleibt nur eins zu erläutern. Dort wird die Oper »la Dafne« genannt, während sie doch in allen anderen Quellen »(il) Dafni« heißt. Dieser Unterschied beruht lediglich auf Verwechslung, zu der die Ähnlichkeit der beiden Namen Veranlassung gab. Daß dabei die Nymphe Daphne bevorzugt wurde, ist begreiflich, weil sie seit den Anfängen des Dramma per musica eine der bekanntesten und beliebtesten Operngestalten war, mit der sich der Hirt Daphnis (Dafni) an Volkstümlichkeit nicht

messen konnte. In allen Nachschlagewerken haben sich diese Verwechslungen des Dafni mit der Dafne bis auf den heutigen Tag fortgeerbt. Daß auch der Korrespondent des Neapolitanischen Wochenblattes anno 1709 die Namen verwechselte, braucht uns also nicht zu beirren. Läuft doch an einer gleich zu zitierenden Stelle der »Avvisi« sogar die Verwechslung des Namens Dafni mit Delfino unter.

Astorgas Dafni ist nicht für den Hof Karls III. in Barcelona komponiert worden. Von der gegenteiligen Annahme war aber Molitor zu seiner Hypothese von einem Aufenthalte des Meisters in Barcelona gelangt. Letztere könnte mithin als unbegründet über Bord geworfen werden. Da aber die Aufführung seiner Oper in Barcelona den Komponisten immerhin zu einem Aufenthalt in dieser Stadt veranlaßt haben könnte, werden wir diese Idee noch weiter verfolgen und darlegen, was für und wider sie spricht.

Zunächst seien jedoch weitere Einzelheiten über die Aufführung der Oper Dafni in Genua mitgeteilt und die Konsequenzen für die Lebensgeschichte Astorgas daraus gezogen. Der Titel des Genueser Librettos lautet:

Dafni

Drama Pastorale
per Musica
da rappresentarsi nel Teatro da Sant' Agostino.
Consacrato
Alle Dame, e Cavaglieri
Di Genova

*

In Genova, MDCCIX.

*

Nella Stampa di Antonio Casamara.
In Piazza delle Cinque Lampade.
Con licenza de' Superiori.

Die salbungsvolle Widmung des Büchleins an die »bellissime Donne e gentilissimi Cavaglieri« lohnt nicht der Wiedergabe. Sie ist unterzeichnet vom Impresario der Gesellschaft, welche die Oper gab, Pietro Ramponi aus Bologna, und trägt Ort und Datum: »Genova, li 14 Aprile 1709«. Ist hieraus nur ersichtlich, daß die Oper um den genannten Zeitpunkt in Genua in Vorbereitung war, so ergibt sich aus anderer Quelle das Datum ihrer ersten Aufführung. Diese Quelle sind wiederum die »Avvisi di Napoli«, in deren Nummer vom 14. Mai 1709 (Nr. 20) zu lesen steht, daß »am Sonntag, den 21. April im Teatro Sant' Agostino zu Genua zum ersten Male nicht ohne Beifall die Pastoraloper »Il Delfino« gegeben worden sei[1]. Daß dieser Delfino nichts anderes ist, als unser Dafni, versteht sich bei der Zeitangabe und der Angabe des Theaters Sant' Agostino von selbst.

Die Aufführungen der Oper Dafni in Genua fanden in folgender Besetzung statt, die im Libretto verzeichnet steht:

Galatea.	La Signora Maria Giusti Romana, detta la Romanina[2].
Nerina.	La Signora Elisabetta Bergonzini, detta la Tedeschina.
Dafni.	Il Sig. Alessandro Porta Luppi, Bolognese.
Tirsi.	Il Sig. Petrucio Baldini da Pesaro.
Fileno.	Il Sig. Pietro Ramponi, Bolognese.
Selvaggia.	Il Sig. Innocenzo Baldini, Fiorentino.
Dametta.	Il Sig. Felice, Guastalese.

Maria Giusti, die Vertreterin der weiblichen Hauptrolle, stand nicht von Anfang an in dem Verzeichnis; ihr Name wurde erst nach-

[1] »La prima recita a Genova si fece al teatro da Sant' Agostino il giorno di domenica 21 aprile, come risulta da una notizia contenuta negli »Avvisi di Napoli«, N. 20, del 14 Maggio 1709, sotto la data di Genova, 27 Aprile. Il titolo del lavoro vi è però storpiato in »Il Delfino« (!); si aggiunge che la pastorale »non riuscì dispregievole«. Mitteilung des Herrn Francesco Piovano in Rom.

[2] Der Beiname ist handschriftlich, mit Tinte, doch sicher bereits im 18. Jahrhundert, hinzugefügt.

träglich auf einem Zettelchen, doch ziemlich unauffällig, eingeklebt. Unter diesem ist ein anderer Name erkennbar: »Camilla Zobboli, Modenese«. Diese Sängerin war also vordem für die Rolle der Galatea bestimmt. Möglich, daß sie die Partie auch bei den ersten Aufführungen gesungen hat, und erst bei einer späteren die andere Künstlerin für sie eintrat. Da aber der Ersatz für die damals noch unbekannte Camilla Zobboli[1] gerade Maria Giusti war, eine zu jener Zeit bereits hoch gefeierte Künstlerin, zu der Astorga wahrscheinlich 1707/8 in Neapel Beziehungen gewonnen hatte, so darf man mutmaßen, daß diese Besetzung der Rolle nicht nur durch den Augenblick herbeigeführt, sondern schon früher vorgesehen war.

Aus den Einzelheiten des Librettos geht hervor, daß die Wiedergabe der Oper Dafni in Genua durch eine jener italienischen Operngesellschaften erfolgte, die im 18. Jahrhundert nicht nur ihr Vaterland, sondern alle kunstfreundlichen Länder Europas zu durchziehen und in den größeren Städten ihr Repertoire abzuspielen pflegten. Ein Impresario, der meist, wie auch in unserm Falle, selbst Sänger war, stellte die Truppe zusammen und übernahm die Führung in künstlerischer und geschäftlicher Hinsicht. Der Hauptmarkt für die Opernimpresarii war um 1700 Bologna, nächstdem auch Venedig und Neapel. In diesen Städten strömten nach Schluß der Saison die Künstler zusammen, hier wurden die Engagements abgeschlossen, von hier nahmen die meisten Operntournees ihren Ausgang. Da aber die für die Provinz und das Ausland zusammengestellten Operngesellschaften am Orte ihrer Gründung keine Vorstellungen gaben, so sind auch in den Opernannalen der genannten Städte keine Spuren solcher Truppen zu finden. Wir durchblättern daher umsonst die einschlägigen Werke nach Notizen

[1] Wir können Engagements der Camilla Zobboli — außer in dem Genueser Libretto wird sie überall Zoboli geschrieben — nur nach dem Jahre 1709 an anderen Bühnen nachweisen. Sie sang 1710 im Teatro Ducale zu Modena, 1718 im Teatro S. Angelo zu Venedig und 1719 wieder in Modena, aber im Teatro Molza. — Vgl. Alessandro Gandini: Cronistoria dei Teatri di Modena dal 1539 al 1871, Modena 1873, Bd. I, S. 32 und 55; ferner Taddeo Wiel: Catalogo delle Opere in Musica rappresentate nel secolo XVIII in Venezia. I. Teil (1701—1750), Venezia 1892. Nr. 164 und 165.

über die Ramponische Gesellschaft. Am nächsten liegt die Vermutung, daß ihre Zusammenstellung in Bologna erfolgt ist, woher auch zwei ihrer Mitglieder, der Impresario Ramponi selbst und der Sänger Porta Luppi, stammten. Von ihren Mitgliedern läßt sich außer der bereits wiederholt erwähnten Maria Giusti nur noch Elisabetta Bergonzini vor 1709 in einem anderen Ensemble nachweisen. Sie sang im Jahre 1707 im Teatro S. Fantino in Venedig[1].

Die persönliche Anwesenheit des Komponisten bei der Einstudierung einer zum ersten Male zur Aufführung gelangenden Oper war in jenen Zeiten selbstverständlich. Meist wurde ja sogar das Werk erst an Ort und Stelle komponiert. Ob Emanuel routiniert genug war, in dieser Weise zu arbeiten, erscheint sehr fraglich, zumal da die Frist der Vorbereitung der Operistentruppe für die Sommertournee eine viel kürzere war, als bei stehenden Opernunternehmungen in den großen Städten zur Hauptsaison. Wahrscheinlich hat Astorga an seinem Dafni schon längere Zeit vor der Aufführung gearbeitet. Das Libretto konnte er seit 1700 in der Hand haben. Mithin konnte er auch die Arien der Oper entworfen und viele davon bereits ausgeführt haben, als er mit Ramponi zwecks der Inszenierung des Pastorale in Verbindung trat. Die letzte Hand hat er wohl erst an das Werk gelegt, nachdem er das Künstlerensemble kennen gelernt hatte. Auch an der Einstudierung wird er wohl selbst beteiligt gewesen sein. Daß er später bei den öffentlichen Aufführungen den Dirigentenposten am Cembalo eingenommen habe, ist unwahrscheinlich. Als Baron war er zu einer gewissen Zurückhaltung verpflichtet. Ein öffentliches Mitwirken als ausübender Künstler in einem Opernhause, das jedem Bürger für ein Dutzend Soldi offen stand, vertrug sich nicht mit seinem Rang und Ansehen. Aus gleichem Grunde unterließ man wohl auch bekannt zu geben, daß er der Komponist der Oper sei. Denn so wenig wie im Textbuch wird auch in den »Avvisi di Napoli« der Komponist des Dafni genannt. Hätten die Korrespondenten des neapolitanischen Wochenblattes um den vornehmen Stand des Komponisten gewußt, so

[1] T. Wiel, a. a. O. Nr. 65. Hier lautet der Name: Elisabetta Bergonzoni.

würden sie diese Kuriosität ihren Lesern in Neapel gewiß nicht vorenthalten haben.

Wie es bei den Sommertournees der Operngesellschaften üblich war, verließ die Truppe um Ostern (— 1709 fiel Ostern auf den 31. März —) die Stadt, in der sie zusammengestellt worden war und ihre Proben gehalten hatte. Das Ziel ihrer Fahrt war Genua. Vielleicht spielten die Künstler unterwegs in kleineren Städten, doch war Genua der erste Platz, an dem sie, einige Tage vor dem 14. April, zu längerem Aufenthalt eintrafen. Sie hätten dort nicht das Libretto der neuen Oper Dafni drucken lassen, wenn sie Genua nur flüchtig berührt hätten. In der stolzen, vergnügungsfreudigen Hafenstadt bewies die Einwohnerschaft lebhaftes und nachhaltiges Interesse für ihre Darbietungen. In Genua fand also am 21. April 1709 — es war am Sonntag Jubilate — die erste bemerkenswerte Aufführung von Astorgas Dafni vor einem urteilsfähigen Großstadtpublikum statt. Sollte sie der Komponist versäumt haben? Gewiß nicht, zumal da es sein erstes Bühnenwerk war, das hier in Szene ging. Ganz sicher war Astorga der Truppe gefolgt und erfreute sich im Zuschauerraum an dem Beifall, den sein Werk bei den Genuesen fand.

In den letzten Tagen des Mai war die Gesellschaft mit ihrem Spielplan zu Ende und rüstete sich zur Weiterfahrt. Man beschloß, nach Spanien zu reisen und am Hofe des ob seiner Musikliebe und Freigebigkeit bekannten Gegenkönigs Karl III. in Barcelona sein Glück zu versuchen. Das Künstlervölkchen benutzte den Seeweg von Genua nach Barcelona, der damals die beliebteste Eintrittsroute von Osten her nach Spanien bildete.

Nach dem Partiturtitel fanden im Juni, nach den »Avvisi« im Juli Aufführungen der Oper in Barcelona statt. Vermutlich blieb also die Gesellschaft beide Monate in der katalonischen Hauptstadt. Durchschlagenden Erfolg scheint sie allein mit Astorgas Dafni erzielt zu haben; denn auch in einer weiteren Notiz der »Avvisi« wird keiner anderen in Barcelona aufgeführten Oper als des Dafni Erwähnung getan[1]:

[1] In der oben erwähnten Nummer 33. — Nach Mitteilung des Herrn Francesco Piovano in Rom.

»Napoli, 13 Agosto.

Nell' accennato Sabbato [10 Agosto] capitò quà dalla Corte di Barcellona il Colonnello Don Cesare Gaeta, Marchese di Monte-Pagano, consolandoci colle notizie dell' ottima salute, che godono le Maestà Regnanti, Dio guardi, collo spesso divertirsi nella Comedia in musica, ch' ivi rappresentasi, intitolata Dafne« [sic][1].

Meine Hoffnung, aus Barcelona selbst Nachrichten über die Aufführung des Astorgaschen Dafni zu erlangen, erwies sich als eitel. Der verdienstvolle katalonische Geschichtschreiber Herr Carreras y Bulbena hat auf meine Bitte hin eingehende Nachforschungen in den Archiven von Barcelona angestellt, ohne ein Dokument, das jene italienische Sängergesellschaft und die von ihr aufgeführten Stücke betrifft, aufzufinden. Während der Bestand der fest engagierten Hofmusiker genau gebucht worden ist[2], fehlt über die fremden, selbständigen Künstlergesellschaften, die gelegentlich vor den Majestäten auftreten durften, in den Akten jeder Vermerk. Wir wissen nicht, was die Truppe außer Dafni noch gespielt, wohin sie sich von Barcelona aus gewandt hat. Im Spätsommer löste sie sich auf, und ihre Mitglieder traten wieder bei stehenden Opernbühnen in Engagement. Einige von ihnen lassen sich in späteren Jahren nachweisen. So tauchen Pietro Ramponi in den Jahren 1713 und 1714[3] und Innocenzo Baldini im Jahre 1726[4] am Teatro S. Angelo in Venedig auf. Reichere Nachrichten liegen über die fernere Tätigkeit der »Romanina« Maria Giusti vor. Sie sang noch im Jahre 1709 im Teatro S. Angelo zu Venedig; dann an gleicher Stelle in den Jahren 1713 und 1714; im Herbst 1716 ging

[1] Zur Erläuterung der Notiz sei darauf hingewiesen, daß Neapel seit 1707 unter österreichischer Herrschaft stand, daß der in Barcelona residierende König Karl auch König von Neapel war.

[2] Publiziert in Joseph Rafel Carreras y Bulbenas Schrift: Carlos d'Austria y Elisabeth de Brunswich-Wolfenbüttel a Barcelona y Girona (Barcelona 1902), Kap. X.

[3] T. Wiel, a. a. O. Nr. 122, 127, 130.

[4] Ebenda, Nr. 251, 253.

sie an das Teatro S. Moisè zu Venedig, um im folgenden Jahre wieder an die vorher genannte Bühne zurückzukehren. Nun erscheint sie mit dem Titel »Virtuosa della casa reale di Polonia«[1]. Von den ausgedehnten Kunstreisen, die sie durch Europa unternahm, sind nur noch die letzten mit Sicherheit nachweisbar. Sie sang 1724 und 1725 während des Karnevals in Prag an der gräflich Sporkschen Oper als »genannte Kammer-Virtuosa der gewesenen Königin in Polen«[2] und war dann vom September 1725 bis zum Oktober 1726 an der Oper zu Breslau tätig, wo sie noch einmal in Astorgas Dafni als Galatea glänzte. Danach verliert sich jede Spur von ihr. Daß sie identisch war mit der Sängerin Marianna Benti-Bulgarelli, die ebenfalls den Beinamen »La Romanina« führte, ist eine Ansicht, die nicht mehr aufrecht erhalten werden kann.[3]

Doch zurück zu Emanuel d'Astorga!

Es unterliegt keinem Zweifel, daß er bei der Aufführung seiner Oper in Genua zugegen war. Folgte er aber auch der Truppe, als sie sich nach Barcelona wandte? Da kein Dokument Antwort auf diese Frage gibt, wollen wir versuchen, sie aus der Stellung

[1] T. Wiel, a. a. O. Nr. 89, 122, 127, 148, 154, 155. — Nur unter Nr. 154 ist die Künstlerin bloß als »Romana« bezeichnet; an allen anderen zitierten Stellen ist ihrem Namen ausdrücklich beigefügt: »detta la Romanina«.

[2] Oscar Teuber: Geschichte des Prager Theaters. Bd. I (Prag 1883), S. 116 ff.

[3] Sie wurde zuerst von Gerber im »Neuen Lexikon« (1812) ausgesprochen und dann von G. Schilling und Fétis ohne Prüfung wiederholt. Der beiden eigene Künstlername »la Romanina« und die ähnlichen Vornamen beider: Marianna und Maria (zweimal begegnet auch Anna Maria) mögen Gerber zu der Verschmelzung veranlaßt haben. Eine Zusammenstellung und Vergleichung aller erreichbaren Notizen über beide Sängerinnen hat mich davon überzeugt, daß Gerber geirrt hat. Den Ausschlag gibt die Tatsache, daß in den Karnevals der Jahre 1725 und 1726, in denen, wie oben angedeutet, Maria Giusti in Prag und Breslau sang, Marianna Benti-Bulgarelli an venetianischen Theatern beschäftigt war (T. Wiel, Nr. 232, 244, 245). Es hat also damals zwei verschiedene Romaninas gegeben. Auch vor und nach deren Zeit erhielten wiederholt aus Rom stammende, bezw. in Rom ausgebildete Sängerinnen den Beinamen »La Romanina«. Vgl. A. Ademollo, I teatri di Roma nel secolo XVII. (Roma 1888.) S. 214.

abzuleiten, die Astorga zu den politischen Verhältnissen der Zeit einnehmen mußte.

Als mit Karl II. am 1. November 1700 die spanisch-habsburgische Dynastie erloschen war, hatten gleichzeitig König Ludwigs XIV. von Frankreich zweiter Enkel, Philipp von Anjou, als Philipp V. und Kaiser Leopolds I. zweiter Sohn, der Erzherzog Karl, als Karl III. Ansprüche auf den spanischen Thron erhoben. Die des Bourbonen waren gestützt durch das Testament des Königs Karl, in dem er zu dessen Nachfolger bestimmt wurde; die des Habsburgers gründeten sich auf die um ein Glied nähere Verwandtschaft mit dem verstorbenen König und wurden befürwortet von den Seemächten, in deren Interesse sie lagen. Der spanische Erbfolgekrieg entbrannte. Die Verbündeten traten in Oberitalien, in Deutschland und in den Niederlanden gegen die Truppen Ludwigs XIV. ins Feld, der für das Erbe seines Enkels gegen die Opposition im Osten eintrat. Die Feldherrengenies des Prinzen Eugen und Marlboroughs errangen den Verbündeten einen Sieg nach dem andern über die Franzosen, so in den Schlachten bei Höchstädt-Blenheim (1704), bei Ramillies (1706), bei Turin (1706) und bei Oudenarde (1708). Anfang des Jahres 1709 verstand sich Ludwig XIV. bereits zu Friedensverhandlungen auf Grund von Preisgabe aller Ansprüche seines Hauses auf Spanien. In Mitteleuropa galt damals im ganzen der Bestand der Herrschaft Karls III. von Österreich für gesichert.

Anders in Spanien. Während Philipp von Bourbon bald nach dem Ableben Karls II. in Madrid erschienen war und die Regierung übernommen hatte (1701), kam der Habsburger Karl erst im Jahre 1704 nach Spanien, um sein Reich mit dem Schwert in der Faust zu erringen. Die Zwietracht unter den spanischen Stämmen kam ihm zugute. Denn da die Kastilier den Bourbonen willig aufgenommen hatten, huldigten die Katalonier schon aus Oppositionslust dem österreichischen Prätendenten. Außer Kastilien, das Philipp treu blieb, trat auch Valencia und Aragon zeitweise auf Karls Seite. Mit Hilfe dieser spanischen Stämme, unterstützt durch Portugiesen und Engländer, gelang es Karl bald nach seiner Ankunft in Spanien, namhafte Erfolge zu erringen. Aber nach einiger Zeit begann sein Glücksstern zu erbleichen. Mißerfolg auf Miß-

erfolg stellte sich ein, und nach der unglücklichen Schlacht bei Almanza (25. April 1707) mußte er fast alle in seinen Besitz gelangten Territorien wieder verloren geben. Seine Truppen, die beständig unter Geldmangel litten, mußten sich vor den Gallospaniern mehr und mehr in den Nordosten der Halbinsel zurückziehen. Waren in den ersten Jahren zahlreiche adlige Unzufriedene der Gegenpartei, durch sein Glück angelockt, zu Karl übergegangen, so wurde er jetzt von allen, die nicht auf Tod und Leben mit ihm verbunden waren, verlassen. Am 18. April 1709 hatte er auch Alicante verloren und sah sich nun in einen »kleinen, ganz ruinierten Winkel des Landes zurückgedrängt«[1]. Aber der König hatte sich derart an die Mißstände gewöhnt, daß er sich trotz seiner schlimmen Lage ruhig in Barcelona an der Seite seiner jungen, schönen Gemahlin Elisabeth Christine an Sang und Spiel ergötzte[2]. So lagen die Dinge, als sich die Sängertruppe Ramponis von Genua nach Barcelona einschiffte. Für die Kunst hatte ja Karl immer Geld, das war bekannt. Die Künstlerschar hatte nichts zu riskieren bei der Fahrt.

Aber Astorga? Als sizilianischer Nobile hatte er, wie sein ganzes heimatliches Inselvolk, als allein berechtigten Nachfolger Karls II. den in Madrid proklamierten Philipp V. anerkannt. Die Regierungsgeschäfte in Sizilien waren sofort nach dem Thronwechsel in dessen Namen geführt worden. Wie die anderen Baroni und Feudatarii, so hatte auch Astorgas Vater am 6. Januar 1702 zu Palermo dem Könige von Spanien und Sizilien Philipp V. den Treueid[3] geleistet, das gleiche tat ebendort oder in einer anderen Stadt zweifellos auch Emanuel. Seine Ahnen waren Kastilier und im Dienste der Madrider Regierung nach Sizilien versetzt worden, waren von Madrid aus mit dem Majorat Ogliastro belehnt worden, und sein Vater Francesco hatte von Philipp V. im Jahre 1702 durch eine neue Belehnung seinen Besitz bestätigt erhalten[4]. Zum Schutze

[1] Marcus Landau: Geschichte Kaiser Karls VI. als König von Spanien (Stuttgart, 1889), S. 510 ff.

[2] Vgl. Landau, a. a. O. S. 614 f.

[3] Mongitore, Di Marzo, Bibl. Sic. VII, 298.

[4] Vgl. S. 37 und 39 unsrer Schrift.

des bourbonischen Regiments war Emanuel im Sommer 1708 unter Waffen getreten, als es galt, die Streitkräfte der mit Karl alliierten Seemächte von der Insel fern zu halten. Astorgas ganze politische Stellung wurzelte in seinen Beziehungen zum Madrider Kabinett.

Daß der Gegenkönig Karl vorübergehend die Zukunft König Philipps als Herr von Spanien in Frage gestellt hatte, kam für die sizilianischen Kreise, denen Astorga angehörte, so wenig in Betracht, wie die Erfolge der Verbündeten in Oberitalien und in der Rheingegend.

Die Sizilianer hatten keinerlei Interesse für das ihnen völlig fremde österreichische Regiment und schenkten ihm später, als es für einige Zeit bei ihnen einzog, keine Sympathien. Der Gedanke an eine Empörung gegen die bourbonische Regierung wurde aber bei den Sizilianern schon dadurch unterdrückt, daß die Behörden ängstlich über die Treue ihrer Untertanen wachten und jede Untreue aufs strengste ahndeten. Das furchtbare Strafgericht, das die von Philipp aus Karls Besitz zurückeroberten Provinzen Valencia und Aragon getroffen hatte, stand als warnendes Beispiel da. Bis Ende des Jahres 1707 waren dort etwa 400 Anhänger Karls durch Strang oder Schwert hingerichtet worden[1]. Selbst in Palermo war im Jahre 1708 ein Bürger stranguliert worden, weil man ihn geheimer Verbindungen mit den Österreichern zieh[2].

Astorga wußte also, welchen Gefahren er sich aussetzte, selbst wenn nur der Anschein eines Einverständnisses zwischen ihm und der Partei des Gegenkönigs durch sein Verhalten geweckt wurde. Zum mindesten drohte ihm Verbannung und Einziehung seiner Lehensgüter. Und wenn er offen auf Karls Seite getreten wäre in der Zuversicht, dauernde Verbindung mit ihm zu gewinnen, so hätte er damit den sicheren Besitz gegen sehr unsichere Aussichten eingetauscht. Schließlich war Astorga auch seinem nun fast sechzigjährigen Vater Rücksichten schuldig. Er konnte ihn durch seine Parteinahme mit ins Verderben reißen. Seine Familie, sein Vermögen, seine Zukunft stand auf dem Spiele.

[1] Landau, a. a. O. S. 440.

[2] Mongitore, Di Marzo, a. a. O. VIII, 81.

Die Möglichkeit, daß Astorga zur politischen Partei Karls von Österreich überging, darf nach alledem als ausgeschlossen gelten. Dann bleibt aber noch immer die Möglichkeit, daß er als Künstler unter der Operistengesellschaft in Barcelona erschien, um sich des Zufalls zu erfreuen, der seiner Oper an einem Hofe zur Aufführung verhalf. Wie im Secento, so räumte man auch damals noch an den Höfen der südlichen Länder den Musikern eine Sonderstellung ein[1]. Die Künstler waren Kosmopoliten; man nahm sie freundlich auf, auch wenn sie aus Feindesland kamen. Nicht nur von der Etikette waren sie befreit, nein auch von dem Zwange, politisch Farbe zu bekennen. So konnte auch Astorga — etwa als Cembalist — unter den Künstlern in Barcelona weilen, ohne daß man nach seinem Herkommen und seiner politischen Zugehörigkeit gefragt hätte.

Nach allem, was wir über Astorga wissen, lag es ihm jedoch fern, sich als Edelmann so eng mit den Operisten zu verbinden. Notwendig war seine Mitwirkung keinesfalls; hatte er sich doch bereits bei der Aufführung in Genua unter das Publikum zurückgezogen. Die wiederholten Vorstellungen in dieser Stadt, sowie die Proben vorher konnten sein Verlangen, sein Werk lebendig zu sehen, vollauf gestillt haben, so daß ihn die weiteren Wiederholungen kaum mehr interessiert und an die Truppe gefesselt haben dürften. Aber selbst wenn Astorga, was wenig glaublich ist, die Verkappung als fahrender Künstler gewählt und sich also »inkognito« in Barcelona aufgehalten hätte, so wäre dieses Unterfangen doch höchst gefährlich für ihn gewesen. Bei seiner Bekanntschaft mit dem spanischen und italienischen Adel hätte er auch hier gewärtig sein müssen, erkannt und von mißgünstigen Zwischenträgern in Madrid denunziert zu werden. Und die bourbonische Regierung, in ihrer nervösen Furcht vor Verrat, konnte hinter der künstlerischen Verbindung Astorgas mit dem Hofe des Gegenkönigs leicht eine politische wittern. Solch ein Verdacht hätte aber die Ungnade König Philipps zur unmittelbaren Folge gehabt.

[1] Vgl. die Darlegungen von Heinz Hess in dessen Schrift über »Die Opern Alessandro Stradellas«, Publ. der I. M. G. Beihefte, 2. Folge III (Leipzig, 1906) S. 7.

Sein weiteres Leben werden wir Astorga jedoch in dauernd bestem Einvernehmen mit der bourbonisch-spanischen Regierung hinbringen sehen. Im Madrider Kabinett kann sich also keine Stimme erhoben haben, die irgend welche Zweifel an seiner Treue aussprach.

Nach alledem dürfen wir die in der Überschrift dieses Kapitels gestellte Frage dahin beantworten, daß es zwar nicht völlig unmöglich, aber im höchsten Grade unwahrscheinlich ist, daß Emanuel d'Astorga der Aufführung seiner Oper Dafni im Juni 1709 in Barcelona beigewohnt hat.

V. Kapitel.

Wien, Znaim, London. 1712—1717.

Nach der Aufführung von Astorgas Dafni in Genua im Frühling 1709 verliert sich zwei Jahre lang des Meisters Lebensgang in völligem Dunkel. Ob er sich in jener Zeit auf Reisen befand, ob in der Heimat, darüber läßt sich nicht einmal eine Vermutung aufstellen, da jeder Stützpunkt für eine solche fehlt. Erst aus dem Anfang des Jahres 1712 liegt wieder eine Nachricht vor, die Folgerungen auf Emanuel zuläßt. Am 16. Januar des genannten Jahres starb zu Palermo Francesco Rincon d'Astorga, der Vater des Tondichters, im Alter von etwa 60 Jahren[1]. Wir wissen nicht, ob dem Vater Francesco längere Leidenszeit beschieden war. Wenn es so war, dann können wir uns Emanuel als Helfer und Tröster am Lager des Kranken denken. Weilte er aber nicht in Palermo, als der Vater starb, so rief ihn die Trauerkunde sicher in die Heimat zurück. Mancherlei Veränderungen, die der Todesfall im Gefolge hatte, nicht zuletzt die Übernahme des väterlichen Lehensgutes Ogliastro, erforderten seine Anwesenheit in Sizilien. Nachdem alles geordnet war, zog er, die trüben Bilder der letzten Zeit zu verwischen, wieder in die Welt hinaus. Das Ziel seiner Reise war diesmal Wien.

[1] Vgl. S. 39 unsrer Schrift.

Die Kunde von dem Aufenthalte Astorgas in Wien im Jahre 1712 hat zuerst C. F. Pohl im Jahre 1879 in Groves Lexikon veröffentlicht. Er teilt dort mit, daß der Künstler »am 9. Mai 1712 bei Caldaras Tochter in Wien Pate stand«, wie er aus der Taufmatrikel von St. Stephan in Wien ermittelt habe. Pohl zitiert den Eintrag nicht wörtlich. Da dieser Gelehrte aber an die Identität des Künstlers mit einem Marchese Capece-Rofrano glaubte[1], so entsteht der Verdacht, seine Mitteilung könne sich auf einen Marchese dieses Namens beziehen und mithin für unseres Tondichters Geschichte wertlos sein. Ich suchte der Sache auf den Grund zu gehen. Durch gütige Vermittlung des Herrn Professor Dr. Mantuani gewann ich Einsicht in die Matrikel von St. Stephan zu Wien. Der Eintrag über die am 9. Mai 1712 vollzogene Taufe der Sophia Jacobina Caldara, auf Seite 274 des Matrikelbandes von 1712, lautet folgendermaßen:

[1712, Mai]	D. Antonius Caldara Magister Capellae Augustissimi Imperatoris.
9.	D. Catharina Virginea uxor nata Petroni.
Sophia Jacobina Maria	Perillustris D. Sophia Jacobina V.[2] Prinings, cuius vices egit D. Maria Susanna Gessingerin. Perillustris D. Jacobus V.[2] Prinings[3], cuius vices egit Illustrissimus D. Emanuel L. B. Astorga.
	Maria Salome Voglin obst[etrix].

Aus dieser Urkunde ersieht man, daß es sich hier um keinen Marchese Capece-Rofrano, sondern wirklich um den Liber Baro Emanuel de Astorga handelt. Und noch eine andere wichtige, von Pohl unerwähnt gelassene Tatsache geht aus dem Text hervor: Astorga war nicht selbst der Pate, sondern der Stellvertreter eines solchen.

[1] Vgl. dazu S. 3 und 200f. unsrer Schrift.

[2] V = videlicet (?).

[3] Das Wort ist kaum lesbar; es könnte auch Ghinazzi oder Phinaggi heißen. — Für die gütige Hilfe bei der Entzifferung des sehr flüchtig geschriebenen Eintrags bin ich den hochwürdigen Herren im Kur- und Chorhaus von St. Stephan zu Wien zu besonderem Dank verpflichtet.

Daraus ergibt sich aber seine persönliche Anwesenheit bei der Taufe am 9. Mai 1712 in Wien mit voller Sicherheit.

Caldara mochte Astorga, den er vermutlich schon vor Jahren in Italien kennen gelernt hatte, und der sich nun zufällig in Wien aufhielt, um so lieber als Patenstellvertreter zu dem Familienfeste herbeiziehen, als er sein Landsmann und Kunstgenosse, aber keineswegs sein Konkurrent war. Denn auf eine Anstellung im musikalischen Hofdienst des deutschen Kaisers reflektierte der spanisch-sizilianische Nobile gewiß nicht, während Caldara gerade damals eifrig ein Unterkommen in der Hofkapelle suchte. Die Bezeichnung als »Magister Capellae Augustissimi Imperatoris« in der Taufmatrikel entsprach zu jener Zeit noch nicht den Tatsachen, sondern war erst noch Caldaras heißer Wunsch. Wohl war Caldara, der 1710 seinen »Scipione nelle Spagne« in Barcelona zur Aufführung gebracht hatte[1], »Kammerkompositeur« des spanischen Königs Karl III. geworden, in Wien aber ließ man ihn lange auf eine Anstellung warten[2]. 1715 ging er, an der Erfüllung seiner Hoffnungen verzweifelnd, ins Ausland. Nun erst hatte sein Gesuch um Anstellung Erfolg[3]. Er erhielt am 1. Januar 1716 die Stelle als k. Vizekapellmeister zu Wien, die er bis zu seinem Tode (1736) inne hatte.

Beweist jene Taufmatrikel die Anwesenheit Astorgas in Wien im Mai 1712, so ergibt sich aus einem anderen, bisher unbeachtet gebliebenen Dokument, daß er im August desselben Jahres noch oder wieder in Wien war. Diese Urkunde ist eine Abschrift der Kantate »Quanto penso agl' affanni« von Astorga[4], welche den

[1] In Tomo V delle Poesie di Apostolo Zeno (Torino, presso Francesco Prato 1795) findet sich auf dem Titel des »Scipione nelle Spagne« der Vermerk: »Pubblicato per la prima volta in Barcellona l'anno MDCCX«. Nach gütiger Mitteilung des Herrn Albert Schatz in Rostock.

[2] Gleichwohl brachte man einzelne Werke von ihm bei Hofe zur Aufführung, so am 18. Feb. 1712 das Oratorium »La castità al Cimento« und 1713 das Oratorium »Santa Ferma« (A. von Weilen: »Zur Wiener Theatergeschichte«, Wien 1891, Nr. 626 und 635). Da man ihn als Komponist zu Worte kommen ließ, mochte man ihn in Wien bereits als k. Kapellmeister betrachten.

[3] Vgl. Eitner, Q.-L. 2, 272 f.

[4] Kgl. Bibliothek zu Dresden, Mus. B. 38a Nr. 2.

Vermerk trägt, daß sie in »Vienna, agosto 1712« komponiert ist. Da außer dieser Kantate noch andere Kompositionen des Meisters in Wien entstanden sind[1], und wir ihm im Mai 1713 in einer mährischen Stadt, nicht weit von Wien, begegnen werden, so ergibt sich, daß der Aufenthalt Astorgas in der deutschen Kaiserstadt nicht nur flüchtig, sondern von längerer Dauer war. Wir vermuten, daß er den Winter 1712/13 in Wien verlebte, und ihn erst der Ausbruch der Pest[2] im Frühjahr 1713 von dort vertrieb.

Astorga suchte in Wien gewiß das Gleiche, was er in anderen Residenzstädten gesucht hatte: Den Kreis seiner Erfahrungen zu erweitern, seine Bildung zu vertiefen und Anregungen zu gewinnen im Verkehr mit hervorragenden Gliedern der Gesellschaft und bedeutenden Künstlern.

An letzteren war in Wien kein Mangel, obschon das Musikleben am Wiener Hofe während Astorgas Aufenthalt nicht in reichster Entfaltung stand. Denn sofort nach dem Tode Josephs I. (17. April 1711) hatte die Regentin, die Kaiserin-Witwe Eleonore, allerhand Reduktionen des Hofstaates veranlaßt, um die durch die unaufhörlichen Kriege zerrütteten Finanzen in Ordnung zu bringen[3]. So war auch die gesamte k. musikalische Kapelle entlassen worden;

---

[1] So trägt auch die Kantate »Antri amici die Ortsangabe: »Vienna«. Laut Angabe des Herrn Professor A. Wotquenne in Brüssel. Wie mir dieser mitteilte, ist bei der ihm bekannten Originalhandschrift der Rest der Angabe (Jahreszahl?) durch das Messer des Buchbinders abgetrennt worden. Die moderne Abschrift dieser Kantate in der Dresdner kgl. Bibliothek trägt infolge eines Versehens die Überschrift »Venezia« statt »Vienna«. (Vgl. S. 57, Anm. 3.) — Auch die im Besitze der »Gesellschaft der Musikfreunde« zu Wien befindliche Originalhandschrift der Kantate »Non più guerra« ist möglicherweise während des in Rede stehenden Wiener Aufenthaltes Astorgas entstanden. Im Fachkatalog der Musikhistorischen Abteilung der Intern. Ausstellung für Musik- und Theaterwesen Wien 1892, S. 468 ist ihre Entstehung »um 1730« angesetzt. Diese Angabe beruht, wie mir Herr Professor Dr. Mandyczewski mitteilte, auf ganz allgemeiner Schätzung. Die Kantate könne ebensogut um 1712 geschrieben sein.

[2] Tschischka, Geschichte der Stadt Wien, Stuttgart 1847, S. 363.

[3] Vgl. Ludwig Ritter von Köchel: Johann Josef Fux; (Wien, 1872) S. 74 ff.

nur die besten Kräfte davon wurden unter dem neu ernannten Hofkapellmeister Marc' Antonio Ziani aus Venedig wieder engagiert. Auf diese Weise wurde 1712 die Hofkapelle auf 83 Mitglieder reduziert; sie überschritt jedoch schon in den nächsten Jahren wieder die Zahl 100. Unter dieser Künstlerschar traf Astorga außer den genannten Meistern Ziani und Caldara noch manchen bedeutenden Landsmann. Da wirkte Carlo Agostino Badia, gleich jenen beiden ein Venezianer, als »k. k. Hofkompositeur«. Da glänzte der größte Lautenspieler seiner Zeit, der Florentiner Francesco Conti, seit 1701 als Theorbist in der Kapelle tätig, später besonders geschätzt als Opernkomponist. Auch der Neapolitaner Giuseppe Porsile, der bis 1711 Kapellmeister Karls III. in Barcelona gewesen war und später Hofkompositeur und Gesanglehrer der kaiserlichen Prinzessinnen wurde, mit Astorga wohl schon von Neapel her bekannt, ist vielleicht noch in Wien mit ihm zusammengetroffen.

In Wien wird Astorga auch mit dem großen deutschen Meister Johann Josef Fux Berührung gefunden haben. Fux befand sich damals bereits in der angesehenen Stellung eines Vizekapellmeisters, aus der er nach Zianis Tode 1715 in die des ersten Hofkapellmeisters vorrücken sollte. Der scharfe Geist des Theoretikers dürfte bei Astorga, der ja gern über Wesen und Gesetze der Musik reflektierte, Sympathien erweckt haben.

Gesellschaftlich stand von der gesamten kaiserlichen Kapelle dem sizilianischen Baron deren Intendant, der »Hofmusik-Oberdirektor«, Graf Ferdinand Ernst Mollart am nächsten. Dessen Amt wäre wohl eines gewesen, das zu bekleiden dem Stande und den Fähigkeiten Astorgas entsprochen hätte. Es war aber eben erst mit dem genannten Grafen (1712) besetzt worden; auch hätte, wie schon oben angedeutet wurde, Astorga sicher nicht daran gedacht, sich darum oder um eine ähnliche Stelle am österreichischen Hofe zu bewerben.

Wie das künstlerische, so hatte auch das gesellschaftliche Leben am Wiener Hofe durch die Trauer um Joseph I. und die Finanzreformen der Kaiserin Witwe äußerste Einschränkung erlitten. Erst als Josephs Nachfolger auf dem Kaiserthron, sein Bruder Karl,

aus Spanien zurückkehrte, erwachte neues Leben. Karl, der sich nun als Kaiser der Sechste nannte, war nach Einsetzung seiner Gemahlin Elisabeth Christine als Statthalterin von Spanien am 27. September 1711 von Barcelona abgereist[1], hatte sich dann einige Zeit in Tirol aufgehalten, war am 22. Dezember in Frankfurt zum deutschen Kaiser gekrönt worden und am 18. Januar 1712 in Wien eingezogen[2]. Mit dem diplomatischen Verkehr erwachte in der Kaiserstadt an der Donau auch der gesellschaftliche aufs neue. Mochte auch die Abwesenheit der Kaiserin, die erst im Sommer 1713 nach Deutschland zurückkehrte, im ersten Regierungsjahre Kaiser Karls VI. noch nicht den ganzen Glanz der Hofhaltung zur Entfaltung kommen lassen, wie später, mochte auch Karl der vergangenen und drohenden Kriege halber in der Hofhaltung Einfachheit und Sparsamkeit anordnen[3], ein reich bewegtes, buntes Leben herrschte trotzdem bei Hofe. Gesandte und Würdenträger fremder Nationen gingen in der Burg ein und aus. Fremde Adlige, besonders Italiener und Spanier, befanden sich auch in Ehrenstellen des Reiches. Seit der Besetzung von Mailand und Neapel (1707) durch die Österreicher waren eine Menge italienische Nobili an den Kaiserhof gekommen und hatten, wie z. B. der Neapolitaner Rochus Stella, dort ihr Glück gemacht. Noch zahlreicher aber waren die spanischen Edelleute, die Karl beim Abschied von Barcelona gefolgt waren und nun den Lohn für ihre Treue zu finden hofften und früher oder später auch fanden.

Von dem internationalen Leben am Hofe Karls VI. gibt der Baron Ludwig Pöllnitz[4] eine anschauliche Schilderung: »Man findet an diesem Hofe«, schreibt Pöllnitz, »mehr Annehmlichkeiten als in Paris und London, was die Leichtigkeit betrifft, Bekanntschaften zu machen. Hat man sich bei Hofe vorgestellt, und ist

[1] Landau, a. a. O. S. 674f.

[2] Köchel, Fux, S. 80.

[3] P. A. Lalande, Histoire de l'empereur Charles VI. A la Haye 1743. Bd. III, S. 142 f.

[4] Mémoires. Nouvelle édition 1734, Bd. III, S. 287 f. Die von uns zitierte Übersetzung gibt L. von Köchel in seinem J. J. Fux S. 82.

nur in einem einzigen Hause eingeführt, so ist man es auch bald in allen andern, und hat den Vorteil, daß man dort überall deutsch, französisch, italienisch und spanisch spricht; deutsch kann man leicht entbehren. Die Minister und großen Herren am Hofe sind höflich und anständig, auch leicht zugänglich. Der Kaiser ist in der öffentlichen Erscheinung ernst und scheint denen streng, die ihn nicht näher kennen. Dessenungeachtet ist er leicht umgänglich und herablassend. Spricht man mit ihm, so hört er aufmerksam zu und antwortet mit vieler Güte.«

Diese Beobachtungen machte Baron Pöllnitz bei seinen Besuchen in Wien in den Jahren 1719 und 1729. Es ist kein Grund zu der Annahme vorhanden, daß im Jahre 1712, als Astorga in Wien war, die Verhältnisse anders gelegen hätten. Er wird spanische und italienische Landsleute genug gefunden haben, um sich bald in Wien heimisch zu fühlen.

Aber verkehrte Astorga auch wirklich bei Hofe? Wir wissen, daß er ein treuer Untertan Philipps V. von Spanien war. Mit diesem seinem Könige hatte aber Karl jahrelang in Fehde gelegen. Wegen dieses Parteigegensatzes hatten wir im vorigen Kapitel Astorgas Besuch am Hofe Karls in Barcelona anno 1709 für unwahrscheinlich erklärt. Sollte nun Astorga den Hof eben dieses Fürsten in Wien aufsuchen? Darauf ist zu antworten, daß ein solcher Besuch in den Jahren 1712/13 wohl denkbar ist, weil damals die Weltlage eine ganz andere war, als im Jahre 1709. Stand Karl 1709 dem Bourbonen als Gegenkönig in Spanien unter Waffen gegenüber, so weilte er 1712 als deutscher Kaiser im fernen Österreich; und mochte er auch Philipp als König von Spanien noch nicht anerkennen,— in der Tat war dieser Alleinherrscher in Spanien, seit Karl Katalonien verlassen hatte. Karls Interessensphäre war eine andere geworden und seine Stellung zu den Mächten hatte sich verschoben. Als Feind kam er für Philipp nicht mehr in Betracht. So konnte nun auch ein Anhänger Philipps am Hofe Karls erscheinen, ohne üble Folgen davon für sich befürchten zu müssen. Emanuel brauchte sich also nicht zu scheuen, die Wiener Hofburg zu betreten. Daß er mit irgend einer diplomatischen Mission dahin kam, ist zwar nicht ausgeschlossen, aber auch durch nichts zu be-

weisen[1]. Am wahrscheinlichsten ist, daß Astorga still unter den Gästen des Hofes dahinging. Wie hundert anderen, so wird es auch ihm lediglich darum zu tun gewesen sein, sich einmal im Glanze des Kaiserhofes zu sonnen.

Auf den Besuch Astorgas am deutschen Kaiserhofe im Jahre 1712 bezieht sich wohl auch, was Hawkins über einen solchen berichtet. Er sagt, Astorga habe sich zu Anfang des 18. Jahrhunderts in Wien befunden, wo er vom Kaiser Leopold sehr begünstigt worden sei. Wenn Hawkins als den Kaiser, an dessen Hof Astorga erschien, Leopold I. nennt, so mag er dabei einer Tradition gefolgt sein, in der Karl VI. mit jenem Fürsten verwechselt worden war. Daß Emanuel bereits zu Leopolds Lebzeiten, — also vor dem 5. Mai 1705 — nach Wien gekommen sei, wird durch keine Urkunde bewiesen und ist wenig wahrscheinlich. Denn die in Hawkins' Tradition erwähnte Begünstigung des Meisters durch einen deutschen Kaiser deutet weit mehr auf den jugendlichen Karl VI. als auf den alten Leopold I. Dieser, ein verschlossener, pedantischer Charakter, war in seinen letzten Lebensjahren viel von Krankheit geplagt und hatte wohl kaum irgend welches Interesse für einen jungen musikalischen Fremdling. Dagegen hegte der kaum auf den Thron gelangte Karl rege Teilnahme für seine bedeutenden Zeitgenossen. Besonders mußte ihn auch der Komponist der vor einigen Jahren in Barcelona vor ihm und »seiner lieben Königin« aufgeführten Oper »Dafni« interessieren. Daß er, als König, erfahren hatte, von wem die Musik zu diesem Dafni stammte, versteht sich von selbst, trotz der Geheimhaltung des Komponisten vor der Öffentlichkeit. Da aber die Oper sehr gefallen hatte und mehrfach gegeben worden war, hatte der mit einem bewundernswerten Gedächtnis begabte Monarch[2] den Komponisten gewiß nicht vergessen und zeichnete ihn nun durch seine Gunst in besonderer Weise aus, gleich-

[1] Außer in dem von St. Stephan findet sich in keinem Wiener Archiv irgend ein Beleg für die Anwesenheit Astorgas in Wien. Auch aus den gedruckten zeitgenössischen Quellen, z. B. den Wiener Diarien läßt sich der Aufenthalt Astorgas in Wien nicht nachweisen.

[2] Ein Beispiel dafür bietet Köchel, Fux, S. 81.

viel, ob er ihn bereits früher gesehen hatte oder erst jetzt kennen lernte.

Daß Astorga in der Tat Gunstbeweise vom Kaiser, und zwar speziell von Karl VI., empfangen hat, geht auch aus der ältesten gedruckten Quelle über den Meister, aus Zoppellis Notizen, hervor. In diesen heißt es, er sei »vom Kaiser Karl VI. zum Ehrenkapellmeister der königlichen Kapelle erwählt« worden: »Venne eletto da Carlo VI. Imperadore per Maestro di Cappella d'onore della Real Cappella«. Die Tradition hat Zoppelli hier einen Titel in die Feder diktiert, von dem wir nicht wissen, ob er in dieser Fassung wirklich jemals von Habsburgischen Herrschern verliehen worden ist[1]. Aber selbst wenn die Tradition die Dinge etwas aufgebauscht hätte, — einen wahren Kern enthält die Nachricht gewiß. Dieser Kern ist aber die persönliche Ehrung Astorgas durch den deutschen Kaiser, über die ja auch Hawkins berichtet. Astorga empfing ganz sicher vom Kaiser Auszeichnungen, die den Künstler und Kavalier in ihm mit Stolz und Freude erfüllten.

Aus der Wiener Hofgesellschaft ließen sich manche Edelleute nennen, mit denen Astorga in Verkehr getreten sein dürfte. Wir beschränken uns aber darauf, nur eine Familie namhaft zu machen, bei der alle Anzeichen auf eine innigere Verbindung mit dem Tonsetzer hinweisen: Es ist die Familie der Grafen von Althann. Zu einem Grafen von Althann dürfte sich Astorga beim Ausbruch

[1] Herr Direktor Károlyi vom k. u. k. Haus-, Hof- und Staatsarchiv zu Wien, der auf meine Bitte über diese Angelegenheit eingehende Nachforschungen im Archiv anstellen ließ, teilte mir gütigst das Folgende mit: »Es wurden die Register der Obersthofmeisteramtsakten aus den Jahren 1700—1722 durchforscht. Sie sind sehr genau geführt und weisen die Namen aller Personen auf, welche in dieser Zeit als Kapellmeister und Vizekapellmeister oder in ähnlichen Stellungen in kaiserlichen Diensten standen, oder solche, denen Ehrentitel verliehen worden sind. Nirgends findet sich der Name d'Astorga. Es ist dies jedoch nicht so verwunderlich. Denn ... [im vorliegenden Falle] handelt es sich ja nur um die Verleihung des Titels eines Kapellmeisters der »Reale Cappella«, also eines Titels, welchen Kaiser Karl VI. als König beider Sizilien oder der Lombardei verliehen hätte. Aktenpartien aber jener Behörde, welcher die reinen Gratialsachen der italienischen Länder der Habsburger zugewiesen waren, finden sich in Wien überhaupt nicht vor«.

der Pest in Wien im Frühjahr 1713 nach Znaim in Mähren, bezw. auf ein bei Znaim gelegenes Schloß geflüchtet haben.

Die Anwesenheit Astorgas in Znaim im Mai 1713 steht fest. Diese bisher völlig unbekannte Tatsache ergibt sich aus der Datierung seiner Kantate: »Nuovo dardo il sen m'impiaga«, welche lautet: »Znaimb[1], maggio 1713«[2].

Was konnte den italienischen Edelmann bewegen, in einer kleinen mährischen Stadt wie Znaim so lange Aufenthalt zu nehmen, daß er Muße zum Komponieren fand? Nur die Beziehungen zu irgend einer Aristokratenfamilie konnten ihn dort festhalten.

Eine sorgfältige Durchsicht der historischen Bestände des Stadtarchivs zu Znaim[3] sowie die Auskunft des mit der Ortsgeschichte von Znaim besonders vertrauten Herrn Oberlehrers Anton Vrbka in Klosterbruck bei Znaim brachte mich zu der Überzeugung, daß hier einzig und allein die Familie der Grafen Althann in Betracht kommen kann. Sie spielte in jener Zeit die erste Rolle unter den Grundherren der Umgebung von Znaim. Sie war weit und breit die einzige, deren Glieder Interesse für die Künste besaßen und auf mannigfache Weise bekundet haben. Die einstens althannischen Schlösser zeugen noch heute, nachdem sie längst in anderen Besitz übergegangen sind, von dem Kunstsinn, der Prachtliebe und dem Reichtum jener Grafen. In diesen Schlössern entfaltete sich im 18. Jahrhundert ein glänzendes Leben: Nicht nur Fürsten und Adlige, nein, auch Gelehrte, Dichter und Künstler waren oft hier zu Gaste. Wenn sich nun auch trotz eifriger Bemühungen gerade

[1] Die Schreibung des Ortsnamens mit b am Ende kommt in früheren Jahrhunderten oft vor. So in den Diarien des Brucker Abtes Wallner, Jahrgang 1716—1721 (Nr. 14 der »Brucker Sammlung« im Mährischen Landes-Archiv zu Brünn) und in Hübners Sammlung im Stadtarchiv zu Znaim (33, 152), hier heißt es sogar »Znaymb«.

[2] Auf der modernen Abschrift dieser Kantate in der kgl. Bibliothek zu Dresden (Mus. B. 38a Nr. 3), ist die Angabe in »Zuamb Majo« verstümmelt. Herr Professor A. Wotquenne in Brüssel, dem das Original der Kantate vorlag, teilte mir mit, daß dort die Aufschrift lautet, wie wir sie oben wiedergeben.

[3] Ich bin dem löbl. Magistrat von Znaim für die Erlaubnis zu dieser Durchsicht zu besonderem Dank verpflichtet.

für Astorgas Besuch bei den Grafen kein dokumentarischer Beweis auffinden ließ, so ergibt sich doch aus den angedeuteten Verhältnissen mit größter Wahrscheinlichkeit, daß auch Astorga, da er sicher in Znaim war, bei den Grafen Althann eingekehrt ist.

Die Althanns waren ein aus Schwaben stammendes Geschlecht, das im 16. Jahrhundert nach Österreich zog und 1574 in den Reichsfreiherrenstand erhoben wurde. Mit Michael Adolph I. erhielt die Familie 1610 den Grafentitel; zugleich begann die sog. »Michaelische Linie« des Hauses, in der alle Männer den Vornamen Michael tragen[1]. Mehrere dieser Grafen von Althann kamen zu ehrenvollen Stellungen am Kaiserhofe. So auch die zwei Brüder, mit denen Astorga Berührung fand.

Michael Hermann Joseph von Althann, Majoratserbe von Joslowitz, Frain und Neuhäusel bei Znaim, wurde kaiserlicher Kämmerer, wirklicher geheimer Rat und Landrechts-Beisitzer in Mähren[2]. Sein jüngerer Bruder Michael Johann (III.) begleitete als Kammerherr den Erzherzog Karl, als dieser als König Karl III. im Jahre 1704 von Spanien Besitz ergriff[3]. Es gelang ihm, durch seine Treue und Tapferkeit Karls ganze Gunst zu erringen, die ihm sein Leben lang erhalten blieb. Karl, der einmal mit Bezug auf den Grafen in sein Tagebuch notierte: »Ewig Freund, bis in Tod«[4], überhäufte ihn später, als er den Kaiserthron bestiegen hatte, mit Ehren. Er erhob ihn zum Ritter des goldenen Vlieses, verlieh ihm 1714 das Reichs-Erbschenkenamt und 1715 die Würde eines Granden von Spanien[5]. Ferner wurden dem Grafen die Herrschaften Musakös und Csakaturn in Ungarn und die Fideikommißherrschaft

[1] Vgl. E. H. Kneschke: Neues allgemeines Deutsches Adels-Lexicon. I. Bd. (Leipzig 1859), S. 59.

[2] Nach J. Fr. Gauhe, Adelslexikon (Leipzig 1740). I. Bd. S. 11f. und Fr. K. Wissgrill, Schauplatz des landsässigen Niederösterr. Adels (Wien 1794) Bd. I, S. 86 f. — Wissgrill gibt die Lebensdauer der Brüder an wie folgt: Graf Hermann 1671—1736, Graf Johann III. 1679—1722. — Vgl. auch den Artikel »Frain« von Fr. Fuchs in der »Heimatskunde des polit. Bezirkes Znaim« Heft 2, (Znaim 1898) S. 14.

[3] Landau, a. a. O. 157.

[4] Ebenda, 508.

[5] Kneschke, a. a. O.

Swoyschitz in Böhmen verliehen[1]. Während seines Aufenthaltes in Spanien kam der Graf nicht ohne romantische Nebenumstände zu einer Gattin. Als im April 1706 Barcelona von der französischen Flotte beschossen wurde, suchte der König Karl und sein Gefolge im Frauenkloster von S. Pedro Schutz vor den Bomben. Dort lernte Graf Althann die schöne und geistreiche Marianne Pignatelli kennen, die sich als Schülerin in dem Kloster befand. Sie war die Tochter des vormaligen Gouverneurs von Navarra und Galicien Don Domingo Pignatelli[2]. Der König begünstigte diese Liebe und freute sich, als am 11. Februar 1709 in Barcelona die Ehe geschlossen wurde. Noch bevor Karl Spanien verließ (27. September 1711), waren Graf und Gräfin Althann bereits nach Italien vorausgegangen[3]. Von 1712 an war ihr Hauptwohnsitz die kaiserliche Residenzstadt Wien.

Die Gräfin Althann entstammte einer von Süditalien nach Spanien verpflanzten Familie. Zu Astorgas Zeiten gab es auch in Italien noch Zweige des Hauses Pignatelli[4]. Während des Tonsetzers Jugend hatte ein Sproß dieser Familie den päpstlichen Stuhl innegehabt: der edle und gütige Innocenz XII. (1691—1700). Dem Meister

[1] Wissgrill, a. a. O.

[2] Nach Landau, 508. — Durch Landaus, auf authentischen Nachrichten beruhende Darstellung wird der Bericht, den Wurzbach (A. biogr. L.) von der Eheschließung gibt, wesentlich modifiziert. Wurzbach benutzte als Quelle lediglich Bermanns Lexikon, das ganz unzuverlässig ist (vgl. S. 170 f). Bei Wissgrill (a. a. O. S. 87) wird die Gräfin auch Marchesa Pignatelli, Herzogin von Belriguardo genannt. Diese Titel werden in der späteren genealogischen Literatur bisweilen wiederholt. Manchmal ist auch von der Gräfin als von der »Fürstin« Pignatelli die Rede.

[3] Landau, a. a. O. S. 508 und 675.

[4] Auf Sizilien spielten die Pignatelli seit dem 16. Jahrhundert eine Rolle. Ettore Pignatelli, Conte di Monteleone, war 1517—1535 Vizekönig von Sizilien gewesen und hatte sich durch Stiftung zweier Klöster und einer Compagnia della Carità in Palermo verdient gemacht. 1522—1526 war ein Camillo Pignatelli Presidente der Insel gewesen. (Nach Di Blasi, Storia cronol. de' vicerè di Sicilia, Neue Ausg. Palermo, 1842, S. 172 und Crollanza, Dizionario Storico-Blasonico, Pisa 1888, II, 337 ff.) — Der später von Karl VI. eingesetzte Vizekönig von Sizilien Niccolò Pignatelli (1719—1722) gehörte anscheinend einem neapolitanischen Zweige der Familie an.

war also der Name Pignatelli sicher wohl vertraut, als er die Gräfin kennen lernte. Diese war ganz danach angetan, Männer wie Astorga zu fesseln. Sie war schön, liebenswürdig und fein gebildet. Eine begeisterte Verehrerin italienischer Poesie und Musik, beschützte sie namentlich nach ihres Gatten frühem Tode (1722) Dichter und Musiker aufs eifrigste. Apostolo Zeno und besonders Pietro Metastasio genossen ihre Protektion; der letztere verlebte ein Jahrzehnt hindurch regelmäßig die Herbstmonate in ihrer Gesellschaft auf ihren Schlössern in Ungarn oder in Mähren[1]. Die Kunst Farinellis hatte sie so bezaubert, daß sie noch lange, nachdem ihn der spanische Königshof der Öffentlichkeit entzogen hatte, mit Begeisterung seiner gedachte und ihm durch Metastasio »una barca di saluti« ausrichten ließ[2]. Auch die Wissenschaften förderte sie nach Kräften. Selbst in der Genealogie wohl bewandert, sah sie Geschichtsforscher wie die Brüder Petz und den Abt Gottfried Bessel in ihren Zirkeln. In ihren späteren Jahren war die »spanische Althann«, so nannte man sie, in Wien ob ihrer Wohltätigkeit besonders beliebt[3]. Daß sie einem Künstler und Aristokraten wie Emanuel d'Astorga ihre Freundschaft nicht vorenthielt, ist um so natürlicher, als beide durch das Doppelband der spanischen und italienischen Sprache verbunden wurden, — und sie sich noch dazu in einem Lande begegneten, dessen Sprache sie nicht oder nur wenig verstanden.

In dem Schwager der Gräfin, dem bereits genannten Grafen Michael Hermann von Althann, haben wir den Herrn zu er-

[1] Auch die Herrschaften Frain und Joslowitz fielen nach Michael Hermanns Tode (1736) an sie. — In der Gesamtausgabe der »Opere di Metastasio« (Volume unico, Trieste 1857) tragen Briefe des Dichters aus den Jahren 1741—1754 wiederholt die Ortsangabe »Csakaturn« (S. 908, 910), »Joslowitz« (S. 912, 942, 956) und »Frain« (S. 954, 1079). — Zwei andere Briefe Metastasios aus Frain sind abgedruckt in der Sammlung »Lettere di Pietro Metastasio e di Carlo Botta, pubblicate in occasione del duplice maritaggio Treves — di Bonfil — Todros« Venezia 1844), S. 9, 11.

[2] Opere di Metastasio S. 923, 924. — In einem anderen Briefe an Farinelli (a. a. O. S. 928) vom Jahre 1749 heißt es: »La contessa d'Althann e tutta la sua compagnia ah quanto ha parlato di voi!«

[3] Nach Wurzbach, Lexikon, Artikel Althann.

blicken, bei dem Astorga im Mai 1713 in oder bei Znaim als Gast weilte. Sei es nun, daß Emanuel in dem gräflich althannischen Schoßhause zu Znaim, das noch heute eines der stattlichsten Gebäude am oberen Marktplatze von Znaim bildet, sei es, daß er auf einem der benachbarten Güter des Grafen jene Kantate schrieb, die uns von seinem Znaimer Aufenthalt Zeugnis gibt, — keinesfalls wird er den Besuch des Schlosses Frain, des nur wenige Meilen nordwestlich von Znaim gelegenen glänzendsten Herrensitzes des Grafen, unterlassen haben. Die herrliche Lage des Schlosses auf steilem Felsen über der Thaja, die waldreiche Umgebung, die später Metastasio wiederholt als »montagne amenissime della Moravia« rühmte, verfehlten auch auf ihn ihren Eindruck nicht. Die Gesellschaft des Grafen und seiner Freunde, die behagliche Einrichtung des Schlosses und, nicht zuletzt, der erst vor kurzem mit äußerster Pracht erbaute Musik- und Theatersaal konnten ihn länger fesseln. Es ist wohl glaublich, daß Astorga, der ja immer eine Menge Kompositionen bei sich führte[1], selbst die eine oder die andere davon im Kreise der adligen Gäste zum Vortrag brachte oder als Sänger oder am Cembalo bei der Aufführung irgend eines Pastorale in jenem Prunksaale mitwirkte.

Ob hier auch Astorgas Dafni zur Aufführung kam? Es kann wohl sein. Möglich auch, daß der Graf Althann eine Kopie der Oper anfertigen ließ, und daß diese Dafnipartitur die heute in Wien befindliche ist, von der wir oben[2] sprachen. Beweise waren nicht zu erlangen[3].

[1] Nach Hawkins. Vgl. S. 135 unsrer Schrift.

[2] S. 63.

[3] Meine Bemühungen, bestimmte Nachrichten über den Verkehr Astorgas mit den Grafen Althann zu erlangen, blieben vergeblich. Ich fragte bei der Schloßverwaltung zu Frain in Mähren an, ob sich im Frainer Schloßarchiv auf Astorga bezügliche Schriften vorfänden. Die Antwort lautete verneinend. Vermutlich seien beim Verkauf der Herrschaft Frain alle die gräfliche Familie betreffenden Schriften und Akten nach Joslowitz i. M. übergeführt worden. Meine Anfrage an dieser Stelle ergab, daß auch dort nichts zu finden sei, — möglicherweise seien die betreffenden Dokumente mit vielen anderen im Jahre 1809 von den Franzosen verbrannt worden. Diese Vermutung sprach auf meine Anfrage hin auch Herr Graf Michael Robert von Althann in Wien aus. Er besitzt ebenfalls keine auf Astorga bezüglichen

Bei seinem Aufenthalte in Znaim dürfte Astorga auch das Prämonstratenserstift Bruck, das in unmittelbarer Nähe der Stadt gelegen ist, aufgesucht haben. Der Ruhm, den es seit Jahrhunderten als musikalische Pflanzstätte Mährens genoß[1], veranlaßte den Komponisten gewiß, dort Einkehr zu halten. Er wird in dem Stifte, das damals in hoher Blüte stand, — es zählte 80 Ordensgeistliche —, wohl aufgenommen worden sein. Besondere Sympathien dürfte ihm der Abt des Klosters, Vincenz Wallner, geschenkt haben, der ein vorzüglicher Geschichtskenner und tatkräftiger Beschützer aller Wissenschaften und Künste war[2].

Dokumente, wies mich aber an das gräflich Festeticssche Schloßarchiv in Csakaturn in Ungarn, wo eine Anfrage vielleicht noch von Erfolg sein könne. Auch hier kam ich zu keinem positiven Resultat: Herr Graf Festetics ließ mir mitteilen, daß sich »seines Wissens im Archiv von Csakaturn keine auf die Person des Komponisten Astorga Bezug nehmenden Noten oder anderweitige Schriftstücke befinden«. Sorgfältige Nachforschungen im Schloßarchiv zu Csakaturn können also doch vielleicht noch brauchbare Resultate erbringen.

[1] Mit dem Kloster war seit dem 16. Jahrhundert ein Erziehungsinstitut für adlige Jünglinge des Landes verbunden, in dem die Pflege der Musik einen bevorzugten Platz einnahm. Zwar hatte der dreißigjährige Krieg diese Kulturstätte arg geschädigt, gegen Ende des 17. Jahrhunderts erhob sie sich aber zu neuer Blüte. Tüchtige Künstler (unter ihnen der bedeutendste: Jakob Kosař, gest. 1669) waren als Musiklehrer und Leiter der Kirchenmusik in Bruck tätig und erhielten den Ruf des Stiftes als musikalisches Zentrum von Mähren lebendig. — Nach Chr. Ritter d'Elvert, Geschichte der Musik in Mähren und österr. Schlesien (Brünn, 1873), S. 143 f. und Anton Vrbka, Artikel »Klosterbruck« in der »Heimatskunde des polit. Bezirks Znaim«, Heft 8, S. 39 f.

[2] Vincenz Wallner, aus Kaidling gebürtig, war erst vor kurzem (1712) zum Abt des Klosters gewählt worden. Er machte sich verdient um das Zustandekommen der Annalen seines Ordens. Nach Vrbka, a. a. O., S. 44 f. — Ich habe die im Mährischen Landesarchiv zu Brünn befindlichen »Diarii Revi. Dni. Abbatis Lucensis« [Wallner] der in Betracht kommenden Jahre auf eine Erwähnung Astorgas hin, jedoch erfolglos, durchgesehen. In den ersten Jahren seiner Amtsführung, in die Astorgas Besuch fiel, sind die Aufzeichnungen noch spärlich und lückenhaft. Später wird jeder Besuch verzeichnet. Auch der »Comes ab Althann Joslovicensis« erscheint dann. Dieser konnte auch Astorga im Kloster eingeführt haben. Die das Kloster Bruck betreffenden Bände der Hübnerschen Sammlung im Stadtarchiv zu Znaim enthalten keine Notizen über Astorga.

Wir wissen nicht, ob Astorga nach dem Jahre 1713 die Beziehungen zu seinen Wiener und Znaimer Freunden lebendig erhalten hat. Zwar reden einzelne Schriftsteller davon, Astorga sei in späteren Jahren noch einmal nach Wien gekommen. Doch beruht diese Mitteilung auf sehr unsicherem Grunde[1]; urkundlich nachweisbar ist nach 1713 weder ein Besuch in Wien noch in Znaim.

In die Jahre nach seinem Besuch in Mähren fiel unsres Erachtens Astorgas Aufenthalt in England. Hawkins, der von einem solchen berichtet, gibt die Zeit nicht an, in der er stattfand. Versuchen wir sie zu ermitteln. Mit Sicherheit läßt sich nur ihre Grenze nach abwärts bestimmen: Es ist das Jahr 1717. Denn im Frühjahr 1717 wurde Astorga Senator in Palermo; nach Ablauf seiner Amtsperiode gravitierte aber, wie wir hören werden, sein ganzes Wesen nach Portugal und Spanien. Es ist ganz unwahrscheinlich, daß er in seiner letzten Lebensperiode noch große Reisen unternommen hat. Am wenigsten hätte er sich aber in jener Zeit als Sänger und Klavierspieler hören lassen. Und gerade als solchen rühmt ihn die bei Hawkins verzeichnete Tradition. Das führt uns in seine jüngeren Jahre. Es ist also denkbar, daß Emanuel bereits im ersten Jahrzehnt des 18. Jahrhunderts nach England ging; wahrscheinlicher ist jedoch, daß er während der Dauer des spanischen Erbfolgekrieges (1701—1713) einen Besuch bei den Engländern vermied. Dann bleiben also nur die Jahre zwischen 1713 und 1717, in denen man Astorga in England vermuten kann.

Hören wir, was Hawkins von diesem Aufenthalte und seinem Anlaß dazu berichtet: »Astorga hielt sich einmal in Livorno auf. Dort wurde er von englischen Kaufleuten so außerordentlich gefeiert, daß er bewogen wurde, England zu besuchen; und er brachte einen oder zwei Winter in London zu[2].«

Ziemlich plausibel erscheint es, daß der erwähnte Aufenthalt Astorgas in der Hafenstadt Livorno vor Antritt oder nach Beendigung einer Seefahrt stattfand, d. h. also im Verlauf einer größeren Reise, deren Ziel zunächst erreicht werden mußte.

---

[1] Diese Nachricht stammt von Friedrich Rochlitz. Vgl. S. 151.

[2] Den Urtext s. S. 135.

Mithin ist es nicht unmöglich, daß das Zusammentreffen mit den enthusiastischen Engländern bei seiner Fahrt nach Wien im Frühjahr 1712 stattfand, und daß er den auf ihr Zureden hin gefaßten Plan, nach England zu kommen, nach Beendigung seines Aufenthaltes in Wien und Znaim zur Ausführung brachte. Reiste er von Mähren direkt nach London, so nahm er wohl seinen Weg durch Böhmen. Er wird dann Prag[1], vielleicht auch Karlsbad[2] berührt haben, das damals bereits von der vornehmen Welt aufgesucht wurde. Ob er in Dresden[3] Station machte, wo das Musikleben kräftig aufblühte, ob in Berlin, ob er die Route über eine der stolzen deutschen Hansastädte wählte, ob durch Westdeutschland und Holland, — wir wissen es nicht. Keinerlei Spur von ihm ist in jenen Städten und Gegenden gefunden worden.

Mehr als die Annahme einer direkten Reise von Znaim nach London hat die für sich, daß Astorga von Mähren im Herbst 1713 nach Italien zurückkehrte und sich in Livorno nach Neapel oder Palermo, vielleicht auch nach Spanien einschiffen wollte. In den Tagen des Wartens auf die Abfahrt mag er sich mit den Engländern befreundet und sie durch seine Kunst entzückt haben. Jeder von ihnen verfolgte darauf seine Straße. Im nächsten oder übernächsten Jahre dürfte Emanuel dann die Reise nach England angetreten haben, zu der er sich damals in Livorno auf Anregung der musikalischen Briten entschlossen hatte. Beide Konjekturen lassen sich recht wohl mit der oben ermittelten Zeit des Londoner Aufenthaltes (1713—1717) vereinen.

---

[1] Vgl. dazu auch S. 178, Anm. 1.

[2] Meine darauf bezügliche Anfrage beantwortete Herr Professor Dr. Ludwig in Karlsbad dahin, daß im Karlsbader Stadtarchiv keine Anmeldung Astorgas vorhanden ist. Die Kurlisten beginnen erst mit Ende der fünfziger Jahre des 18. Jahrhunderts, und in den Badegäste-Verzeichnissen der früheren Zeit sind nur die regierenden Häuser, Kardinäle, Bischöfe verzeichnet.

[3] Die wiederholten Nachforschungen, die ich im k. s. Haupt-Staats-Archiv zu Dresden nach Spuren Astorgas angestellt habe, erbrachten kein Resultat. Auch M. Fürstenau hat wohl nichts über ihn gefunden, denn er erwähnt ihn in seinem Werke »Zur Geschichte der Musik und des Theaters am Hofe zu Dresden« (Dresden, 1861, 1862) nicht.

Die verschiedenen Schriften, die das Musikleben Londons in den ersten Jahrzehnten des 18. Jahrhunderts schildern, und die der vielen kleinen Sterne gedenken, die sich um die Sonne Händel gruppierten, nennen Astorga nicht. Dieses Verstummen der Quellen ist leicht erklärlich durch den Umstand, daß unser Meister, wie überall, so auch in London jedes persönliche Eingreifen in das öffentliche Musikleben unterließ und mithin den Chronisten nicht bemerkenswert erschien. Während er alles, was einer Konkurrenz mit den Berufsmusikern ähnlich sehen konnte, vermied, entzückte er durch seine Kunst den Kreis seiner vertrauten Freunde, die einen so tiefen Eindruck davon empfingen, daß die Erinnerung daran in London bis auf Hawkins Zeit lebendig blieb.

London bot dem sizilianischen Baron künstlerische Anregungen in Fülle. Nicht nur das öffentliche Musikleben mit Kirchenmusik und Oper, nein auch die private Musikpflege in adligen und bürgerlichen Kreisen gewährte ihm neue, vielseitige Eindrücke. Wie andere Mitglieder des Adels, so kann auch er den musikalischen Klub des Kohlenhändlers Britton, der bis 1714 bestand[1], besucht haben, so kann auch er einer der Gäste des Kunstmäcens Graf Burlington gewesen sein, dessen Palast ein glänzendes Stück Italien unter dem grauen Himmel des Nordens bildete[2]. In London schlug ihm überall der Name Händel entgegen, der dort seit 1710 zu den gefeiertsten gehörte. Astorga war, wie oben angedeutet wurde, vielleicht schon in Italien mit Händel zusammen getroffen, — daß beide nun in London in persönliche Beziehungen zueinander traten, bezweifeln wir. Sicher aber lernte Astorga, der ja für die musikalische Literatur seiner Zeit so viel Interesse hatte, in London zahlreiche Werke Händels kennen, darunter gewiß auch seinen »Rinaldo«, der 1711 mit größtem Beifall begrüßt worden war und in den folgenden Jahren sehr oft aufgeführt wurde. Wir können uns vorstellen, wie tief Arien wie »Cara sposa« oder »Lascia ch'io pianga« auf Astorgas empfängliches Gemüt gewirkt haben mögen. Er wird sich nicht darüber getäuscht haben, daß diese Gesänge an Tiefe des Gefühls, an Energie des

[1] Chrysander, Händel I, 308.
[2] Ebenda, 413 f.

Ausdrucks und klanglichem Reiz alles überboten, was die italienische Oper bis dahin geschaffen hatte, seinen eigenen Dafni nicht ausgenommen, der sich mit Händels Rinaldo verglichen, wie eine graziöse Porzellanfigur neben einem gewaltigen Bronzestandbild ausnimmt. Es ist wohl möglich, daß gerade durch Händel in Astorga das Bewußtsein rege gemacht wurde, daß es ihm nicht gegeben sei, auf dem Felde der Oper Epochemachendes zu schaffen. Deshalb verzichtete er darauf, nach seinem Dafni noch weitere Opern zu schreiben. In kluger Erkenntnis der Grenzen seines Talentes beschäftigte er sich nun fast ausschließlich mit der kleineren Form der Solokantate; ein Gebiet, auf dem er in der Tat Bedeutendes leisten sollte. Daß er sich hier schließlich selbst Genüge tat, dafür spricht die Veröffentlichung jener Kantaten-Sammlung, von der am Eingang unsrer Forschungen die Rede war.

Nur zu einer einzigen Schöpfung in größerer Form raffte sich der Meister in seiner späteren Zeit noch auf, und zwar zu einem kirchlichen Werke: dem Stabat Mater. Und gerade damit trat er in die Reihe der größten Meister ein, damit errang er seinem Namen die Unsterblichkeit.

Daß Astorga sein Stabat Mater in London geschrieben habe, wie einzelne Schriftsteller behaupten, ist durch nichts zu beweisen. Die erste Erwähnung des Werkes findet sich in den 1753 veröffentlichten »Remarks on Mr. Avison's Essay on musical expression« des Oxforder Professors W. Hayes. Dort heißt es nur, das Stabat Mater sei »letzthin in Oxford aufgeführt worden«. Hawkins (1776) fügt dieser Notiz des weiteren bei, die »Academy of Ancient Music« zu London bringe es ebenfalls öfter zur Aufführung. Rochlitz (1825) zieht bereits daraus den Schluß: »Sein Stabat Mater scheint er in London geschrieben zu haben«. In dem Astorga-Artikel der Wiener »Rezensionen« (1863) heißt es dann mit voller Bestimmtheit: »In London hat er sein berühmtes Stabat Mater komponiert, von dem die Academy of Ancient Music die Abschrift besitzt«. Ähnlich äußert sich auch Schletterer (1878) in der Vorbemerkung seiner Ausgabe des Stabat Mater. Vorsichtiger behandelt Pohl in Groves Dictionary den Punkt, indem er sagt, das Stabat Mater sei »wahrscheinlich für die Academy of Ancient Music in London komponiert worden.«

Pohls Vermutung hat manches für sich. Denn gewiß fand Astorga persönliche Beziehungen zu der Academy of Ancient Music in London, deren Tendenzen ganz seinen Ansichten entsprechen mochten. Sie war im Jahre 1710 gegründet worden zu dem Zwecke, durch die Pflege alter Musik »einen Damm zu setzen gegen die hereinbrechende Flut moderner Musik, zu der in erster Reihe Händels Kompositionen gerechnet wurden. Um das Studium und die Ausübung alter Musik zu fördern, wurde dann auch eine Bibliothek angelegt, die sich rasch vergrößerte«[1]. Dieser Sammlung kann Astorga gewiß eine Abschrift seines Stabat Mater dediziert haben; in seiner Art entsprach das Werk mehr als alle anderen des Meisters den Zielen der Akademie, ist es doch sein einziges, in dem größere, im alten, polyphonen Stil gehaltene Sätze vorkommen. Irgend ein Beweis für eine solche Schenkung an die Sammlung der Akademie ist jedoch nicht vorhanden. Nur daß das Werk 1776 in London aufgeführt wurde, steht fest; wie lange vorher es dort schon bekannt war, wissen wir nicht. Dagegen sahen wir oben, daß man es bereits 1753 in Oxford kannte und schätzte. Mithin kann auch die Oxforder Partitur die ältere sein und als Vorlage für die Londoner gedient haben[2]. Daraus ergibt sich aber für die Lebensgeschichte Astorgas, daß er, wie zu London, so auch zu Oxford in persönlicher Beziehung stehen konnte. Ja es ist gar nicht unwahrscheinlich, daß er selbst die berühmte Universitätsstadt besucht hat. Es mochte ihn interessieren, die Stätte kennen zu lernen, wo sich tüchtige Leute seines Faches den Titel »Doktor der Musik« holten; selbst zu promovieren, mag ihn ebensowenig gelüstet haben[3], wie Händel[4].

[1] Wörtlich nach C. F. Pohl: Mozart in London (Wien 1867), S. 16.

[2] Eine vergleichende Betrachtung der heute im British Museum zu London befindlichen Partitur (derselben, die Chysander im Händel (I, 350f.) beschreibt) und der in der Bodlein Library zu Oxford versparen wir auf den zweiten Band unsrer Studien.

[3] A. Williams in seiner Schrift »A short historical account of the Degrees in Music at Oxford and Cambridge« (London & New York, o. J.) gibt eine Liste aller, die in Oxford den Titel Doktor der Musik erworben haben. Astorgas Name kommt nicht darin vor.

[4] Vgl. Chrysander, Händel, II, 310f.

Wir wissen nicht, wo Astorga sein Stabat Mater schrieb, wir kennen das Jahr nicht, in dem er es schrieb. Nur daß er es als gereifter Künstler komponiert hat, ergibt sich aus dem Werke selbst. Es wohnt darin ein so starker männlicher Geist, es zeigt sich darin eine so vollendete Beherrschung der Kompositionstechnik, namentlich eine so geschickte Behandlung der Singstimmen, daß es unmöglich die Schöpfung eines werdenden, sondern nur eines fertigen Meisters sein kann. Vorn konstatierten wir aber, daß Astorga mit dem Jahre 1707 in die Periode der Meisterschaft eintrat. Wir können daher annehmen, daß er das Stabat Mater nicht vor dem genannten Jahre geschrieben hat.

»Einen oder zwei Winter verlebte Astorga in London«, so erzählt Hawkins. Dieser Nachricht fügt der Autor des Astorga-Artikels in den Wiener »Rezensionen« folgende Bemerkung bei: »Im ganzen scheint sich Astorga in England nicht wohl gefühlt zu haben; die glühende Seele des phantasiereichen Künstlers mochte der kalte Hauch des englischen Realismus eisig anwehen«.

Diese Annahme ist historisch nicht zu rechtfertigen. Im ersten Viertel des 18. Jahrhunderts gab es in London genug idealgesinnte, kunstfreundliche Kreise, — wir nannten oben einige —; jeder, der nur wollte, konnte also dem »kalten Hauche des englischen Realismus« ausweichen. Und weshalb sollte Astorgas Freundschaft mit jenen englischen Musikliebhabern, die ihn erst zu der Reise nach dem Inselreich bewogen hatten, erloschen sein? Nein, Londons edle Geselligkeit kann Astorga voll befriedigt haben. Auch das längere Verweilen in England — einen oder zwei Winter — spricht dafür, daß er sich dort wohlgefühlt hat.

Wir stehen am Schlusse der Epoche von Astorgas großen Reisen. Nur wenige Stationen auf diesen Fahrten konnten wir mit Sicherheit nachweisen. Manch andere ließen sich wohl noch vermutungsweise nennen, — darunter z. B. Paris[1], das ein feingebildeter Weltmann, wie Astorga, zu besuchen gewiß nicht unterlassen hat. Wir wollen von diesen Möglichkeiten jedoch nur noch eine erörtern, weil ge-

[1] Fr. Rochlitz sprach zuerst von einem Besuche Astorgas in Paris, doch, gleich uns, nur vermutungsweise.

wisse Wahrscheinlichkeitsgründe für sie sprechen: Die eines Aufenthaltes zu Parma im Jahre 1716.

Zu Parma wurde im Karneval des genannten Jahres am herzoglichen Hofe eine Pastoral-Oper »Il Dafni« aufgeführt, deren Musik vielleicht die Astorgas war. Die Überlieferung nennt den Komponisten nicht. Doch läßt das noch erhaltene Textbuch[1] dieser Aufführung Schlüsse zu. Einige Striche und Einlagen abgerechnet, deckt es sich vollkommen mit dem Dafnitext von Genua und Barcelona vom Jahre 1709. Liegt also deshalb schon die Vermutung nahe, daß in Parma ebenfalls die Musik Astorgas benutzt wurde, so hilft die im Libretto enthaltene Angabe der mitwirkenden Künstler jene Vermutung stützen. Titel und Personenverzeichnis lauten:

Il Dafni

Drama pastorale
Per Musica
Da rappresentarsi nel nuovo Teatro Ducale di S.A.S. di Parma
Consacrato
Al merito sovragrande del Serenissimo
Signor Prencipe
Antonio Farnese.

In Parma, MDCCXVI. Per Giuseppe Rosati.
Con Licenza de' Superiori.

---

[1] Bisher lagen über die Aufführung eines Dafni 1716 in Parma nur Notizen vor bei Allacci (Drammaturgia S. 236) und bei Paolo Emilio Ferrari (Spettacoli Dramatico-musicali ... in Parma. Parma 1884); das Textbuch war verschollen. Durch Vermittlung des Herrn Manoel de Carvalhaes in Mezão Frio (Portugal) gelang es mir, ein Exemplar des Textbuches im Besitze des Herrn Conte Stefano Sanvitale in Parma ausfindig zu machen. Der Herr Graf überließ mir das wertvolle Stück für einige Zeit zur wissenschaftlichen Benutzung, wofür ihm besonderer Dank ausgesprochen sei.

Interlocutori

Dafni.	La Signora Angiola Algieri.
Galatea.	La Signora Francesca Cuzzoni detta la Parmeggiana.
Nerina.	La Signora Francesca Dancy.
Fileno.	La Signora Vittoria Tesi, detta la Firentina.
Tirsi.	Il Sig. Lucio Genocchi.
Selvaggia.	La Signora Rosa Venturini, Virtuosa del Sereniss. Sig. Prencipe Antonio di Parma.
Dameta.	Il Sig. Giuseppe Tricò.

Bei einigen der im Personenverzeichnis genannten Mitwirkenden sind wir über ihren Stimmumfang und -charakter unterrichtet. Merken wir uns nun, welche Partien sie in Parma innehatten, und schauen wir in der Wiener Dafnipartitur nach, für welche Stimmgattung Astorga jene Partien komponiert hat, so finden wir, daß die Besetzung in Parma in den Hauptrollen den Dispositionen Astorgas genau entsprach. Die Vertreterin der Galatea, die nachmals so berühmte Cuzzoni, besaß eine ungewöhnliche Höhe. Auch in Astorgas Partitur ist die Rolle der Galatea für einen hohen Sopran bestimmt. Den Fileno sang in Parma Vittoria Tesi. Diese junge, später allgemein gefeierte Künstlerin hatte eine herrliche, ausgiebige Altstimme und glänzte besonders in Männerrollen. In Astorgas Partitur ist der Hirt Filen für eine tiefe Altstimme notiert[1]. Auch die Partie des Dafni ist von Astorga für einen Alt geschrieben. In Genua hatte diese Rolle ein Sänger (Porta Luppi) inne; in Parma sang sie eine Altistin, Angiola Algieri[2].

[1] Alessandro Scarlatti hat in seiner Komposition des Dafni diese Rolle einem Tenor zugeteilt. Deshalb, und wegen relativ größerer Differenzen in den Texten, glaube ich nicht, daß die Oper in Parma mit A. Scarlattis Musik in Szene ging, wenn schon die Aufführung dieser Komposition in Jesi 1715 — also ein Jahr vorher — für diese Möglichkeit zu sprechen scheint. (Vgl. S. 65.)

[2] Angiola oder Angela Algieri sang auch zu Venedig im Teatro S. Angelo im Jahre 1709 eine Männerrolle, die des Cleomenes im Tradimento tradito von Candi und Polani. (Wiel, a. a. O. Nr. 87.)

Volle Beweiskraft haben diese Übereinstimmungen natürlich nicht; aber sie erhöhen doch bedeutend die Wahrscheinlichkeit, daß bei der Dafni-Aufführung 1716 zu Parma unsres Meisters Musik gespielt und gesungen wurde.

Verhielt es sich aber tatsächlich so, wie wir vermuten, so ist es keineswegs unwahrscheinlich, daß der Komponist der Aufführung persönlich beiwohnte[1]. Wir hätten uns dann diesen Aufenthalt Astorgas im Karneval 1716 zu Parma als eine der letzten Rasten auf seiner langen Wanderzeit durch die Länder Europas zu denken. Bereits wieder im Gebiete seiner Muttersprache, nicht allzufern von seiner Heimat, dürfte er sich noch einmal dem vollen Glücksrausch des Bühnenkomponisten, der sein Werk mit Erfolg gekrönt sieht, hingegeben haben. Wohl noch im Jahre 1716, spätestens aber zu Anfang des Jahres 1717, traf Astorga wieder in Palermo ein, um dort Aufenthalt zu nehmen.

Ehe wir uns diesem Abschnitt seines Lebens zuwenden, sei kurz dargetan, auf welche Weise sich Astorga auf seinen Reisen künstlerisch betätigt hat. Gewiß nicht öffentlich, das betonten wir wiederholt. Im Kreise vornehmer Freunde scheint er aber nicht mit seiner Kunst gekargt zu haben. Hier glänzte er nicht nur als Klavierspieler[2], sondern auch als Sänger. Besonderen Eindruck pflegte er mit seinen eigenen Kantaten zu erzielen, die er, sich selbst am Flügel begleitend, vortrug. Wenn Hawkins, dem wir diese Nachricht verdanken, hinzufügt, Astorga habe sich in der Ausübung seiner Kunst nicht einmal durch seine starke Kurzsichtigkeit hindern lassen, so geht daraus hervor, daß diese Kurzsichtigkeit eben nicht allzustark gewesen sein kann. Wahrscheinlich litt er bei seinem Aufenthalt in England nur an einem vorübergehenden Augenübel. Denn außer der genannten Quelle enthält

[1] Für diesen Besuch Astorgas in Parma finden sich ebensowenig dokumentarische Beweise, wie für den angeblichen im Jahre 1704 (s. S. 58). Alle Nachforschungen nach Astorga im Staatsarchiv zu Parma blieben erfolglos, wie mir Herr Archivdirektor Dott. A. Cappelli mitteilte. Ebenso zeitigten auch die in früherer Zeit darüber angestellten Ermittlungen des Herrn Grafen Stefano Sanvitale zu Parma keine Resultate. Nach brieflicher Mitteilung des Herrn Grafen.

[2] Zoppelli-Orlandi, a. a. O.

keine eine Erwähnung seiner Kurzsichtigkeit. Alle anderen Nachrichten über ihn, namentlich die über seinen Dienst als Offizier, lassen Astorga als einen gesunden, normalen Menschen erscheinen, dem auch eine hinreichende Sehkraft nicht versagt war.

Auch produktiv war Astorga auf seinen Reisen tätig. Überall, wo er Muße und Stimmung fand, griff er zur Feder. Freigebig teilte er von den Werken seines Geistes mit, wenn ihn Freunde, von seinen Arien entzückt, um solche baten. Aber immer von neuem füllte er seine Mappe mit eigenen Kompositionen. Eine größere Sammlung eigener Werke, so erzählt Hawkins, pflegte er auf all seinen Reisen mit sich zu führen. Er legte also Wert darauf, für die wechselnden Bedürfnisse der Zirkel, in die er kam, verschiedene Werke eigener Komposition zur Auswahl bei sich zu haben. In den Salons den Lorbeer des Komponisten zu ernten, als geschmackvoller Sänger die Herzen zu bezwingen, als generalbaßgewandter Begleiter und als phantasievoller Pianist zu glänzen, das war seine Lust und sein Stolz während seiner Wanderjahre.

Über eine Betätigung Astorgas als reproduzierender Künstler in seiner letzten Periode schweigen die Quellen. Als Autor begegnet er uns in dieser Zeit jedoch noch einmal. Auch erfahren wir noch interessante Einzelheiten über den Staatsbürger Astorga. Davon im nächsten Kapitel.

VI. Kapitel.

Astorga als Senator von Palermo. Der Ausgang. 1717 — ca. 1750.

Während der Abwesenheit Astorgas von seiner Heimat war auf Sizilien eine von niemand geahnte Veränderung eingetreten. Die Insel war aus den Händen der Spanier in die einer anderen Macht gelangt. Der Friede von Utrecht (April 1713), der dem spanischen Erbfolgekriege ein Ziel gesetzt, hatte auch jenen Umschwung herbeigeführt. In diesem Frieden hatten die Mächte Philipp V. als König von Spanien anerkannt. Zugleich war aber die Insel Sizilien Philipp

abgesprochen und dem Herzog von Savoyen als Königreich zuerkannt worden. Die Bevölkerung von Sizilien war über diese Wendung erfreut, hoffte sie doch, die Veränderung werde auch eine Verbesserung der sozialen und wirtschaftlichen Verhältnisse auf der Insel herbeiführen.

Am 10. Oktober 1713 landete der neue König von Sizilien, Victor Amadeus von Savoyen und Piemont, in Palermo[1]. Das Volk, das seit Menschengedenken seinen König nicht mehr in persona gesehen hatte, jubelte ihm zu. Auch die Einzugs- und Krönungsfeierlichkeiten entfesselten bei den Palermitanern, die solch glänzende Schauspiele über die Maßen liebten, Stürme der Begeisterung.

Mit kräftiger Hand ergriff Victor Amadeus die Zügel der Regierung. Reformen zur Hebung des Wohlstandes der Bevölkerung wurden allerwegen angebahnt. Der König ordnete Straßenbauten an, traf Anstalten zur Ausrodung des Brigantenunwesens, verbesserte und verstärkte das Militär. Dazu mußten neue Steuern erhoben werden. Solche pflegen aber der Regierung nirgends Freunde zu erwerben. Die Sympathien, mit denen man Victor Amadeus empfangen hatte, verflüchtigten sich daher rasch. Man hatte, als man den König mit den größten Hoffnungen begrüßte, nicht erwogen, daß er eine Hebung des Volkswohlstandes nicht ohne tiefgreifende Umgestaltung aller Verhältnisse anbahnen konnte. Diese Reformen waren jedoch allen jenen unbequem, die vorher, unter den Spaniern, ein erträgliches Leben geführt hatten. So kam es, daß der neue König bald mehr Feinde als Freunde hatte, und daß der Ausführung seiner Reformpläne überall Widerstand entgegengesetzt wurde.

Auch andere Dinge nährten die Abneigung der Sizilianer gegen Victor Amadeus. Für die an rauschende Festlichkeiten gewöhnten Palermitaner ließ der König an Festtagen bei weitem nicht genug Glanz und Pracht entfalten. Man hielt ihn deshalb für geizig. Ferner

[1] Vgl. Dr. Karl Querner: Die piemontesische Herrschaft auf Sizilien. Bern, 1879. S. 45. Auch des weiteren stützen sich unsre Schilderungen der politischen Verhältnisse Siziliens auf Querners ausgezeichnetes Werk.

nahm man ihm übel, daß er zahlreiche seiner Landsleute, Savoyarden und Piemontesen, in die Staatsämter einrücken ließ. Hier murrte man über die Bevorzugung der Fremden, während man gegen die Besetzung der Stellen mit Spaniern nichts einzuwenden gehabt hatte. Die größten Schwierigkeiten bereitete dem Könige aber ein Kirchenstreit, auf den wir alsbald näher eingehen werden.

Alles in allem war die Regierung Victor Amadeus' eine Periode der Unruhe für die Insel. In dieser Zeit kehrte Astorga nach Sizilien zurück. Seine Rechte, wie die aller Adligen, wurden jedoch von der neuen Regierung in keiner Weise angetastet. Seine Lehen verblieben ihm unter savoyischer Herrschaft wie unter der spanischen. Daß er sich auch persönlich zum neuen Regiment gut zu stellen wußte, dafür spricht seine Wahl zum Senator von Palermo. Die Wahl der Senatoren traf dem Herkommen gemäß der Vizekönig. Als Astorga gewählt wurde, waltete der Graf Maffei jenes Amtes. Ihm hatte der König Victor Amadeus, als er im September 1714 in sein Stammland zurückgekehrt war, die Regierungsgeschäfte übertragen. Da Graf Maffei keinen Baron in den Senat von Palermo gewählt haben kann, von dessen Treue und Zuverlässigkeit er nicht überzeugt war, so muß er Astorgas Charakter bei dessen Wahl im Frühjahr 1717 genau gekannt haben.

Der damals herrschenden Sitte gemäß waltete Astorga etwa ein Jahr lang seines Amtes als Senator von Palermo. Mongitore, der in anderen Jahren pünktlich den Tag der Neuwahlen des Senats verzeichnet, hat gerade 1717 versäumt, diesen zu nennen. Wir können jedoch den Beginn von Astorgas Amtsperiode annähernd berechnen. Mongitore[1] erwähnt nämlich eine Amtshandlung des alten Senates vom 8. Mai und eine solche des neuen vom 2. Juni 1717. Zwischen diesen Tagen muß also die Neuwahl des Senates, dem Astorga angehörte, erfolgt sein. In der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts fanden weitaus die meisten Senatswahlen im Mai statt, nur wenige Anfang Juni[2]. Wir dürfen also annehmen, daß Astorga Mitte Mai

[1] Diari. Di Marzo, Bibl. Sic. VIII, 276; vgl. S. 108 unsrer Schrift.

[2] Nur ganz außergewöhnliche Ereignisse, wie die Regierungswechsel 1720 und 1735 schoben sie in spätere Monate hinaus.

1717 Senator wurde. Seine Amtszeit lief am 3. Juni 1718 ab, denn am 4. Juni trat der folgende Senat sein Amt an[1].

Nichts bewegte die Gemüter von Palermo während des Jahres, in dem Astorga Senator war, so sehr, als der bereits erwähnte Kirchenstreit, der damals gerade seinen Höhepunkt erreichte. Da Astorga selbst eine, wenn auch nicht große Rolle darin spielen sollte, müssen wir die Gründe und den Verlauf dieses Streites mit einigen Worten schildern.

Seit dem Mittelalter besaß das Königreich Sizilien gewisse Vorrechte, die ihm der Papst gewährt hatte, die aber nach und nach der Kurie ein Dorn im Auge geworden waren[2]. Die wichtigsten dieser Vorrechte bestanden darin, daß die Krone unabhängig von Rom die Bistümer besetzen und die Geistlichen vor Gericht ziehen konnte. Schon mehrere Päpste hatten diese Rechte zu verkürzen gesucht, aber vergeblich. Da gelang es dem Papste Clemens XI. einen Anlaß zu einem systematischen Vernichtungskampf gegen das verhaßte Prärogativ der sizilianischen Regierung zu finden.

Der Bischof von Lipari hatte einem Höker Landesprodukte, die er als Zehnten empfangen hatte, zum Verkauf übergeben. Die Marktmeister forderten nun von dem Höker die Abgaben, die sie von jeder Ware verlangen mußten; und da der Höker nicht zahlte, nahmen sie ihm einen Teil der Ware weg. Sofort exkommunizierte der Bischof die Marktmeister und forderte obendrein vom Municipio Genugtuung. Er erhielt sie nicht und wandte sich, darob empört, an den Vizekönig. Auch bei diesem erreichte er nichts. Er schäumte vor Zorn, als er erfuhr, daß sich die Marktmeister an den Richter der Monarchie gewandt und von diesem Absolution unter Vorbehalt erhalten hatten. Wutentbrannt reiste er nach Rom, um beim Papste Klage zu führen. Dieser nahm ihn freundlich auf; kam ihm des Bischofs Botschaft doch willkommen genug. Der Grund zum Vorgehen gegen die sizilianischen Sonderrechte war gefunden.

Von Rom erging ein Zirkular an die sizilianischen Bischöfe, in dem der strikte Befehl erteilt wurde, zu erklären, kein königliches

[1] Mongitore, a. a. O. VIII, 288.

[2] Quelle dieser und der folgenden Einzelheiten: Querner, a. a. O. S. 39 f.

Tribunal könne von der durch die Bischöfe verhängten Exkommunikation befreien. Der Inhalt dieser Verordnung, die einen offenen Eingriff in die königlichen Rechte bedeutete, wurde nur von einzelnen Bischöfen befolgt, die übrigen ignorierten den Erlaß.

Während das Volk für und wider diesen Vorstoß der Kurie stritt, schleuderte der Papst den Bann auf all jene königlichen Beamten, die in der Streitsache des Bischofs von Lipari gegen diesen aufgetreten waren, und ermahnte den Bischof von Palermo zu unbedingtem Gehorsam. Nun war auch für die Regierung die Zeit gekommen, energische Maßregeln zur Wahrung ihrer Rechte zu treffen. Die Bischöfe, die zu Gunsten Roms der Regierung am kecksten den Gehorsam gekündigt, wurden vom Vizekönig aus Sizilien ausgewiesen. Sie gingen nach Rom und schürten den Zorn des Papstes. Die Bevölkerung Siziliens, Geistliche wie Laien, nahmen Partei teils für die Krone, teils für Rom, und stritten lebhaft über die Vorgänge.

So lagen die Dinge, als Victor Amadeus von Savoyen den sizilianischen Königsthron bestieg. Der Papst triumphierte schon, denn er glaubte, den Fürsten, der eine weit geringere Macht repräsentierte als die vor ihm in Sizilien herrschende spanische Monarchie, sich leicht gefügig machen zu können. Aber Victor Amadeus, dieser tatkräftige Regent, war nicht der Mann, der ihm zukommende Rechte ohne weiteres preisgab. Je kühner Rom seine Forderungen aussprach, desto bestimmter wurden sie vom Könige zurückgewiesen, und der Streit gewann an Heftigkeit und Ausdehnung.

Der König ließ einige Kirchen, die infolge des päpstlichen Interdikts geschlossen waren, öffnen und darin die gottesdienstlichen Funktionen wieder aufnehmen. Den Geistlichen, die den Gehorsam weigerten, wurden die staatlichen Einkünfte entzogen; blieben sie renitent, so wurde ihnen die Landesverweisung angedroht. Diese Maßregeln erbitterten den Papst aufs äußerste. Er wies alle Vorschläge, die der König durch seine Gesandten zur Beilegung des Streites machte, barsch zurück, ja er erklärte durch ein Breve vom 20. Februar 1715 das Tribunal der sizilianischen Monarchie für abgeschafft. Dieser Schritt, — den man in Rom als die größte Tat

Clemens XI. rühmte[1], — übte auf Sizilien tiefgehende Wirkung aus. Alle, die bisher eine Mittelstellung eingenommen hatten, wurden nun in die Reihen einer bestimmten Partei gedrängt. Die Rücksichtslosigkeit und Härte, mit der man in Rom verfuhr, zwang die Mehrheit der Ordensgeistlichen, die noch auf Seiten der Regierung standen, diese zu verlassen. Trotzdem traf Geistliche wie Laien Bannstrahl um Bannstrahl. Sobald sich die Geistlichen dieser Strafe unterwarfen und nicht, wie es ein Erlaß der Regierung forderte, einfach ignorierten, wurden sie Landes verwiesen. Bis zum Jahre 1717 waren etwa 400 Geistliche aus Palermo in die Verbannung gewandert[2]. Einzelne Geistliche zogen es vor, um jenes Dilemma zu vermeiden, die Stadt freiwillig zu verlassen und in ihrer Umgebung den Verlauf der Dinge abzuwarten. Zu diesen gehörte auch der Priester Antonino Mongitore, der verdienstvolle Verfasser jener Diarien von Palermo, die eine unsrer wichtigsten Quellen bilden. Er war ein gemäßigter Anhänger Roms und hatte an einer vom Staate veranstalteten Prozession »wegen Unpäßlichkeit« nicht teilgenommen, eine Weigerung, die bereits zu Unannehmlichkeiten geführt hatte. Er verließ deshalb Palermo und nahm auf dem Caputo, dem Bergzug nordwestlich von Monreale, Wohnung. Mongitore war eine allgemein hochgeschätzte Persönlichkeit. Nun bedurfte der Senat im Juni 1717 eines neuen Sekretärs. Man wußte keinen passenderen Palermitaner für dieses Amt, als Mongitore. Drum beschloß man, ihn zu wählen. Als man ihn davon benachrichtigte, erklärte er aufs bestimmteste, er wolle diese Ehre nicht annehmen, um sich nicht neuen Ungelegenheiten auszusetzen, die zweifellos eintreten würden, wenn man ihn zwänge, an den von der Regierung veranstalteten Prozessionen und Gottesdiensten (den sogenannten »Kapellen«) teilzunehmen. Denn der Senat samt seinem Sekretär pflegte regelmäßig bei diesen Feierlichkeiten zu erscheinen. Da er aber trotzdem vom Senat gewählt wurde, ging Mongitore in die Stadt und legte persönlich dem Senat die Gründe dar, warum er jene Ehre ausschlagen müsse. Da war es der Senator

[1] Vgl. Querner, a. a. O. S. 116.
[2] Ebenda, S. 134.

D. Emanuele d'Astorga, der ihm im Namen des Senates die Zusicherung gab, er werde in seinem Amte nicht belästigt, noch auch gezwungen werden, mit zu den Kapellen und Prozessionen zu gehen. Dieses Zugeständnis bewog Mongitore endlich, das Amt anzunehmen, das er, wenn auch nur kurze Zeit, ehrenvoll bekleidete.

Hier möge die Erzählung dieser Episode mit Mongitores eigenen Worten[1] folgen.

> A 3 luglio 1717. Avea il senato di Palermo nella passata sede, a 8 maggio 1717, fatto atto di elezione di suo secretario in persona di D. Mario Antonuzzo, alcamese, un tempo gesuita, con dargli tempo di dover provare la sua cittadinanza. Succeduta la nuova sede del senato, il sindaco della città D. Sipione di Blasi fece l'istanze, che se gli cancellasse l'atto d'elezione, poichè non potea provare l'Antonuzzo la cittadinanza nè per nascita, nè per privilegio. Onde a 2 di giugno gli cancellò l'atto, e nello stesso giorno elesse secretario D. Antonino Mongitore, palermitano per nascita, scrittore di questo Diario. Alcuni giorni prima dell' elezione era stato avvisato dell' intenzione del senato, trovandosi fuor la città, ove s'era ritirato, nella contrada del Caputo, dopo avere rinunciato d'esser confessore ordinario del monastero di S. Elisabetta: ed egli risolutamente rispose non volere accettare un tal onore, per non volersi mettere in nuove occasioni, obbligato ad associar le processioni ed assistere in cappelle col senato. Indi, senza nuovo avviso, fece il senato l'elezione; di che gliene mandò sino al Caputo la notizia. Tornò egli in Palermo, e non volendo in alcun conto accettare per l'accennati motivi, da D. Emmanuele Rincon d'Astorga, barone dell' Ogliastro, senatore, a nome del senato venne assicurato, che non sarebbe molestato, nè costretto ad andar a cappelle e processioni; poichè prima di farsi l'elezione s'eran considerate le sue ripugnanze per l'accennati motivi: al che aggiunse le preghiere, come pur fece il pretore. Con questa condizione dunque accettò l'onore offertogli, e pigliò il possesso dell' ufficio.

[1] A. a. O. VIII, 276 f.

Das ist die einzige Nachricht, die von einem selbständigen Heraustreten Emanuel d'Astorgas aus der Körperschaft des Senats auf uns gekommen ist. Wir sehen ihn die Rolle eines Vermittlers spielen, zu der ihn ohne Zweifel die im Verkehr mit den vornehmsten Kreisen erworbene weltmännische Gewandtheit besonders befähigte. Weshalb hätten ihn sonst die Senatoren zum Sprecher in der Angelegenheit gewählt? Und wie hier, so dürfen wir uns auch bei anderen Anlässen, wo es zu sprechen galt, die Mongitore in seinem Diario jedoch nicht verzeichnet, weil dessen Person nichts damit zu tun hatte, Astorga in gewandter, aber maßvoller Rede die Ansichten des Senats bekämpfend oder verteidigend, oder wohl auch dessen Beschlüsse verkündend vorstellen. Jedenfalls war er nicht nur ein still zuschauendes, sondern ein kräftig mittätiges Glied des Senats von Palermo.

Emanuels persönliche Stellung zu dem Kirchenstreit läßt sich im allgemeinen erraten. Er schenkte einerseits den tapferen Verfechtern der alten Vorrechte gewiß innige Sympathien. Andererseits mochte er sich aber durch mancherlei mit der Gegenpartei verbunden fühlen, so durch den gewaltigen Respekt vor Rom und durch das Mitleid mit der Geistlichkeit, die sich in der Tat auf Sizilien in übler Lage befand. In Astorga entstand also ein Konflikt zwischen verschiedenen Neigungen, mit dem er sich abfinden mußte, so gut es ging. Wie ganz Sizilien, so sehnte ganz sicher auch Astorga innigst das Ende der Zwietracht herbei.

Der Senat nahm im Gemeinwesen von Palermo eine wichtige Stellung ein. In seinen Händen lag die Leitung der gesamten städtischen Verwaltung, des Proviant-, Sanitäts-, Münz- und Munitionswesens. Er besaß seine eigene Miliz, die zur Wache im Senatorenpalast sowie im Leuchtturm, ferner auch zur Beobachtung der Meeresküsten von den festen Warttürmen aus und zur Signalisierung in Sicht kommender verdächtiger Barken diente[1]. 1695 hatte Karl II. dem Senat die Erlaubnis erteilt, die ursprünglich kleine Truppe um so viel zu verstärken, als es die Sicherheit des

[1] Nach den prächtigen Schilderungen in Giuseppe Pitrès »La vita in Palermo cento e più anni fa.« Palermo 1904. I, 79f.

Senatorenpalastes und des Leuchtturmes erforderte. Auch als Feuerwehr fand die Senatsmiliz Verwendung.

Bei Bränden in der Stadt ging der Senat selbst mit rettend zur Hand. So dürfen wir uns vorstellen, daß auch Astorga bei einem Schadenfeuer, das am 31. Oktober 1717 in Palermo ausbrach[1], zu Hilfe eilte. Die Not, die Erdbeben und Überschwemmungen der Bevölkerung brachten, suchte der Senat nach Kräften zu lindern. So veranlaßten die Folgen des furchtbaren Unwetters, das sich am 5. Januar 1718, Stadt und Land verwüstend, über dem Talkessel von Palermo entladen hatte[2], den Senat und mit ihm auch Astorga zu menschenfreundlicher Betätigung. Vermutlich war es eben dieses Unwetter, das durch seine enormen Wassermassen die Brücke an der Oretomündung arg beschädigte, eben jene Brücke, deren Wiederherstellung noch während des Winters von dem Senat, dem Astorga angehörte, veranlaßt wurde. Wir haben zu Anfang unsrer Untersuchungen (S. 14) die Inschrift kennen gelernt, die von jenem Bau Kunde gab, und in der auch Astorga genannt wurde.

Der hohen Bedeutung des Senats im Gemeinwesen der Stadt entsprach auch die stolze Art seiner Repräsentation[3]. Je nach der Wichtigkeit der Anlässe erschienen die Senatoren in Toga und Ehrenkette oder in reich verzierten Obergewändern und Edelsteinschmuck. Es war ein prächtiges Schauspiel, zu dem sich jung und alt drängte, wenn der Senat seinen feierlichen Aufzug hielt. Den Zug, den Trommel- und Trompetenklang begleitete, eröffnete und schloß eine Abteilung der Senatsgarde, die sich in ihrer roten und gelben Uniform lebendig genug ausnahm. Die erste Abteilung war zu Pferde; sie ritt mit gezogenem Säbel. Dahinter schritten niedere Senatsbeamte. Dann folgten die drei reich vergoldeten und bemalten Karossen des Senats, in deren Fenstern die respektgebietenden, von Allongeperücken umwallten Häupter der Senatoren sichtbar wurden.

Leicht könnte man vermuten, die Senatoren seien in der Mehrzahl Greise gewesen. Dem war aber nicht so. Sie standen vielmehr

[1] Mongitore, a. a. O. VIII, 281.
[2] Mongitore, a. a. O. VIII, 284.
[3] Pitrè, a. a. O. I. 79 und 81 f.

zumeist im kräftigsten Mannesalter, wofür die Tatsache spricht, daß ihnen bei besonders feierlichen Prozessionen die Ehrenpflicht zukam, die nicht eben leichten Stützen des Baldachins über dem Allerheiligsten zu tragen[1]. Daß auch ihre Frauen keine Greisinnen waren, das beweisen die häufigen Erwähnungen glänzender, vom Senat mit großem Aufwand gefeierter Kindtaufsfeste. Die Gattin, die ihren Mann während seiner Amtsperiode als Senator zum Vater machte, erhielt vom Senat ein Ehrengeschenk von 50 Unzen[2].

Von dem Senat, dem Astorga angehörte, weiß Mongitore eine eigentümliche literarische Tat zu berichten: Er veranstaltete den Neudruck eines auf ein altes Vorrecht der Palermitaner bezüglichen Werkes, der »Dilucidationes ad privilegium regis Alphonsi, quod fiscus non possit contra cives Panormi principaliter agere« von Nicolò Morso[3]. Diese Schrift war 1660 veröffentlicht worden. 1717 befand sich nur noch ein einziges Exemplar davon in der Libreria del Collegio di Palermo; deshalb hielt es der Senat für gut, das Werk durch einen Neudruck weiteren Kreisen zugänglich zu machen. Zweifellos verband er mit diesem Unternehmen die Absicht, die reformfreudige piemontesische Regierung fühlen zu lassen, wieviel Wert man in Palermo auf die der Bürgerschaft verliehenen Privilegien lege.

Auch die äußere Politik gab dem Senat Anlaß, sich zu rühren. Die Türken, deren kühnste Unternehmung 1683 an den Mauern Wiens gescheitert war, störten immer von neuem den Frieden der christlichen Welt. Prinz Eugen hatte schwer zu ringen, ehe ihm die großen Erfolge von Peterwardein und Belgrad beschieden wurden. Auch zur See wagten die Türken neue Vorstöße, und die Sizilianer mußten mit einem Erscheinen dieser ungebetenen Gäste an ihren Küsten rechnen. Drum galt es, die Hafenbefestigungen zu verstärken und die Truppen schlagfertig zu halten. Auch in Palermo machte man im März 1718 eifrige Anstalten, sich zu sichern. Das

[1] Mongitore, a. a. O. VII, 319 und IX, 111. Beim Empfange Victor Amadeus' 1713 trugen den Baldachin, unter dem der König schritt, ebenfalls die Senatoren. Mongitore, a. a. O., VIII, 155 u. 166.

[2] Pitrè, a. a. O. I, 90f.

[3] Mongitore, a. a. O. VIII, 287.

Castello a mare wurde verstärkt und mit Munition versehen[1], und auch der Senat rüstete seine Miliz. Aber die Befürchtungen der Sizilianer trafen nicht ein. Vor Korfu brach sich die Welle der türkischen Macht am Widerstande der Venezianer unter Schulenburg; und Sizilien blieb von den Osmanen verschont[2].

Die Zeit unmittelbar nach Ablauf von Astorgas Amtsperiode als Senator brachte für Sizilien wieder eine unerwartete politische Umwälzung. In den ersten Julitagen des Jahres 1718 wurde die Insel durch einen Handstreich der Spanier für Philipp V. zurückgewonnen. Alberoni, der mächtige Günstling und Minister Philipps, der schon lange auf die Rückgewinnung der schönen Insel bedacht gewesen war, hatte unter dem Vorwande, sie gegen die Türken zu senden, eine starke Flotte ins Mittelmeer geschickt. Diese besetzte Sardinien und segelte dann nach Osten. Plötzlich änderte sie ihren Kurs. Sie erschien vor Palermo. Der piemontesische Vizekönig betrachtete die Spanier als Freunde, — aber wie erstaunte er, als sich diese unfern von Palermo auszuschiffen begannen! Im Handumdrehen lag eine Heeresmacht von 28 000 Mann vor den Toren der Stadt[3]. Der Vizekönig konnte unter diesen Umständen nicht daran denken, sich in Palermo zu halten, und zog sich mit den Seinen in den Osten der Insel zurück. Die Spanier aber, die sich als »Befreier der Sizilianer vom piemontesischen Joch« aufspielten, wurden von den Einwohnern Palermos mit Jubel empfangen.

Die spanische Herrschaft sollte sich diesmal nur anderthalb Jahr auf Sizilien behaupten. Denn der Übergriff Spaniens hatte den Kaiser, Holland, England und Frankreich zur Schließung der Quadrupelallianz bewogen, welche die Wahrung des Utrechter Friedens bezweckte. Der aus Sizilien vertriebene Victor Amadeus wurde mit dem Königreiche Sardinien entschädigt, während Sizilien an Österreich kam. Die englische Flotte vernichtete im August 1718 die spanische; aber die Österreicher konnten sich nur langsam auf der Insel einen festen Stand erkämpfen. Erst nach dem Sturze Alberonis, nachdem Philipp V. der Allianz beigetreten war,

[1] Mongitore, a. a. O. VIII, 284.
[2] Querner, a. a. O. S. 147.
[3] Querner, a. a. O. S. 202.

1720, wurden die spanischen Truppen, die den deutschen so hartnäckigen Widerstand entgegengesetzt, zurückberufen und die Kaiserlichen wurden Herren von Sizilien.

Die österreichische Regierung auf Sizilien war gut und zielbewußt. Alle bestehenden Einrichtungen blieben unangetastet, und der Kirchenstreit wurde nach und nach völlig beigelegt. Dem Kaiser gelang es, sich mit der Kurie dahin zu einen, daß im wesentlichen derselbe Zustand wiederhergestellt wurde, der vor Ausbruch des Zwistes geherrscht hatte[1]. Obwohl die österreichische Regierung während ihrer achtzehnjährigen Dauer manchen wirtschaftlichen Fortschritt erzielte, konnte sich das sizilianische Volk doch nicht mit ihr befreunden. Es war beglückt, als die Insel im Jahre 1738 mit Neapel zum »Königreich beider Sizilien« verbunden, wieder unter das Szepter der spanischen Bourbonen kam. Unter diesem verblieb sie den Rest des Jahrhunderts. Erst im 19. Jahrhundert sollte der nationale Sinn der Sizilianer, der so lange geschlummert hatte, wieder erwachen. In blutigen Aufständen brach das alte Regierungssystem zusammen, die Fremdherrschaft wurde abgeschüttelt, und die Insel wurde zu einem Teile des jungen Königreichs Italien.

Es entsteht nun die Frage, ob Astorga auch unter dem österreichischen Regiment in Palermo wohnen blieb. Unsre Nachforschungen ergaben mit großer Wahrscheinlichkeit, daß dies nicht, oder wenigstens nicht lange der Fall war.

Denn erstlich verschwindet Astorga mit dem Jahre 1718 für immer aus der Chronik von Palermo. Zweitens findet sich in den Kirchenbüchern und Archivakten, soweit wir davon Kenntnis haben, keinerlei Notiz, die darauf hindeutete, daß er sein Leben in Palermo beschlossen hätte. Drittens spricht auch der Umstand gegen ein langjähriges Verweilen Astorgas in der Stadt, daß sich in Palermo keinerlei handschriftliche Kompositionen von ihm befinden, ja nicht einmal Kopien sonst unbekannter Werke von ihm. Hätte sich Emanuel mehrere Jahrzehnte in der Stadt aufgehalten, so wäre trotz aller Zurückhaltung, die er als Künstler in seiner Heimat

[1] Querner; a. a. O. S. 239.

beobachtete, zweifellos die eine oder die andere Kantate von ihm in die Paläste der Aristokratie von Palermo gelangt, aus denen die Kantatensammlungen zusammengeflossen sind, welche jetzt die Bibliothek des Conservatorio di Musica zu Palermo besitzt. In dieser Bibliothek ist jedoch Astorga nur mit einer alten und einer modernen Abschrift der 1726 in Lissabon im Druck veröffentlichten Kantaten vertreten[1].

Zu diesen negativen gesellt sich viertens ein positives Argument für Astorgas Abwesenheit von Palermo, ja überhaupt von Sizilien in späterer Zeit. Wie aus den Akten des Staatsarchivs zu Palermo erhellt[2], verkaufte Emanuel d'Astorga im Jahre 1744 sein Landgut Ogliastro bei Augusta. Wäre er im genannten Jahre noch auf Sizilien seßhaft gewesen, so lag kein Grund vor, die Ländereien, die ihn gut nährten, zu verkaufen. Nur sein Aufenthalt in fernem Lande erscheint als ein plausibler Grund für den Verkauf des Gutes. Der geschäftliche Verkehr mit den Verwaltern seiner Liegenschaften aus der Entfernung mochte mit der Zeit unbequem geworden sein und ihn schließlich bewogen haben, den Grundbesitz in Kapital umzuwandeln. Im Jahre 1744 weilte also Astorga schon beträchtliche Zeit fern von Sizilien.

All diese Momente zusammengenommen berechtigen uns zu der Annahme, daß Astorga bald nach dem Einzug der Kaiserlichen, also wohl sicher noch in den zwanziger Jahren, die heimatliche Insel verlassen hat.

Wohin aber wandte er sich von Sizilien aus?

Verschiedene Nachrichten liegen über den Aufenthalt Astorgas in seiner letzten Lebenszeit vor. Wir werden sehen, welche am meisten Wahrscheinlichkeit besitzt.

Zunächst von einer anderen Ortes noch nicht erwogenen Möglichkeit. Im Sommer des Jahres 1722 wurde erst im Schlosse zu Dachau, dann im Hofgarten zu Nymphenburg bei München

[1] Nach Mitteilung des Herrn Dott. Emanuele Paolo Morello, Bibliothekar am kgl. Konservatorium zu Palermo.

[2] »La baronia di Ogliastro fu venduta nel 1744 a Giacomo Nicolaci e Bellia da Emanuele Rincon de Astorga (Processo d'investiture Nr. 8701).« Mitteilung des Herrn Direktor Giambruno vom Staatsarchiv in Palermo.

eine Schäferoper »Dafni« aufgeführt[1]. Wie Dichter und Komponist des Werkes hießen, ist nicht überliefert. Aus dem noch vorhandenen Textbuch[2] ergibt sich jedoch, daß auch hier, wie in dem Dafni Astorgas, das Libretto des Scarlattischen Dafni Verwendung fand. Doch zeigt es gegen die Fassung des Textes von Genua und Parma bedeutende Abweichungen. Das Fehlen einiger Partien, die in Astorgas Komposition zu den gelungensten und klangschönsten gehören[3], macht es höchst unwahrscheinlich, daß hier Astorgas Musik benutzt wurde[4]. Mithin erledigt sich auch die Frage nach einer persönlichen Anwesenheit Astorgas in München anno 1722.

[1] Das Stück wird von Fr. M. Rudhart in seiner »Geschichte der Oper am Hofe zu München« (Freising 1865) I, S. 104 als »Dafne« bezeichnet. Ich vermutete jedoch auf Grund von Rudharts Personenangaben, daß es sich um einen Dafni handle. Die Einsicht in das Libretto bewies die Richtigkeit meiner Vermutung.

[2] Staatsbibliothek zu München. Signatur: Bav. 8° 4015. XXXV. 5. — Den Hinweis darauf verdanke ich Herrn Dr. Alfred Einstein in München.

[3] Die ganze prächtige Soloszene des Tirsi im ersten Akt fehlt; drei Buffoszenen sind gestrichen, zwei stark gekürzt und völlig umgearbeitet.

[4] Aus der im Textbuche angegebenen Rollenbesetzung lassen sich in dieser Hinsicht keine sicheren Schlüsse ziehen. — Die Interlocutori waren:

Dafni	Il Signor Luca Ant. Mengoni, Virtuoso del Sereniss. Principe Francesco di Modena.
Galatea	La Signora Lucia Grimani.
Nerina	La Signora Elisabetta Casolani, figlia di Camera di questa Sereniss. Corte Elettorale.
Tirsi	Il Signor Agostino Galli, Virtuoso di Camera di S. M. Ces. & Cat.
Fileno	Il Signor Eckart, Virtuoso di S. A. S. E.
Selvaggia	La Signora Rosa Ungharelli di Bologna, Virtuosa del Sereniss. Principe d'Armstatt [sic].
Dametta	Il Signor Antonio Maria Ristorini di Firenze, Virtuoso del Sereniss. Principe d'Armstatt [sic].

Außer der Signora Casolani, von der ich weiter keine Spuren künstlerischer Tätigkeit fand, und dem Signor Eckart, der Baßsänger und später Vizekapellmeister in München war (vgl. Rudhart, S. 101), begegnen uns die genannten Künstler wiederholt in den Personenverzeichnissen der Opernvorstellungen, die um 1720 in Venedig und in Neapel stattfanden. Vgl. Wiel und Florimo passim.

Aus Münchner Archiven ist kein Besuch Astorgas in München nachweisbar[1].

Ebensowenig glaublich ist auch, daß Astorga 1726 in Breslau bei jener Dafnisaufführung zugegen war, bei der allerdings nachweislich seine Komposition benutzt wurde[2]. Bereits Fr. Rochlitz und A. Kahlert haben sich gegen eine solche Annahme ausgesprochen. Bei der Ausführlichkeit der Breslauer Lokalgeschichtschreibung, so meint Kahlert, wäre die Anwesenheit eines so interessanten Fremden nicht unerwähnt geblieben. Seither hat sich kein Moment gefunden, das für eine Reise Emanuels von Lissabon, wo er sich ja 1726 höchst wahrscheinlich aufhielt, nach dem Osten Europas zeugte.

---

[1] Zu besonderem Dank bin ich Herrn Dr. Alfred Einstein in München verpflichtet, der alle Münchener Archive und Bibliotheken nach der Musik und dem Komponisten jenes Dafni sowie nach Spuren eines Aufenthaltes Astorgas in München durchforscht hat. Leider erbrachten all seine Bemühungen kein Resultat.

[2] Vgl. S. 62 und 168f. — Alles in allem lassen sich von dem Manfredischen »Dafni« folgende Aufführungen nachweisen:

Zeit	Ort	Komponist.
1696	Bologna	Aldrovandini.
1700	Neapel	Al. Scarlatti.
1709	Genua	E. d'Astorga.
1709	Barcelona	E. d'Astorga.
1715	Jesi	Al. Scarlatti.
1716	Parma	E. d'Astorga (?).
1722	Dachau und Nymphenburg	?
1726	Breslau	E. d'Astorga.

Zwei Opern »Dafni« gibt es, deren Text mit dem von Manfredi nichts zu tun hat: 1) Dafni, Tragedia Satirica in 5 atti, Text von Frig. Roberti, Musik von Fr. Pollaroli. Aufgeführt zu Venedig 1705. Allacci, a. a. O. S. 235. — 2) Dafni, Pastorale in 2 atti, Text von Retilo Castoreo Pastore Arcade (= Padre Abate D. Romano Merighi); Komponist unbekannt. Aufgeführt 1716 bei den P. P. Camaldolesi zu Classe bei Ravenna. Nach Mitteilung des Herrn Francesco Piovano in Rom. — Bei der häufigen Verwechslung zwischen Dafni und Dafne vermutete ich, daß auch die bei Eitner (Q.-L. II, 277) genannte Dafne von A. Caldara ein Dafni sei. Die Einsicht in das in der Bibliothek der »Gesellschaft der Musikfreunde« zu Wien befindliche Werk erbrachte jedoch, wie mir Herr Professor Dr. Mandyczewski mitteilte, den Beweis, daß es wirklich eine Dafne ist.

Wer mag aber die Aufführung seiner Oper in Breslau veranlaßt haben? A. Kahlert nahm an, der Kapellmeister der Operistengesellschaft, die damals in Breslau spielte, Bioni, habe das Werk dahin mitgebracht. Diese Vermutung möchten wir durch eine andere ersetzen. Wir glauben eher, daß es die Primadonna der Truppe war, welche die Inszenierung des Werkes anregte. Denn jene war niemand anders als Signora Maria Giusti aus Rom, eben jene Künstlerin, die auch bei der Dafnisaufführung in Genua und wohl auch in Barcelona die Galatea gesungen hatte. Es mochte ihr am Herzen liegen, einmal wieder in dieser Glanzrolle, an die sich vielleicht liebe Jugenderinnerungen für sie knüpften, aufzutreten. Dafni von Astorga war die vorletzte Oper, in der sie während ihres im Oktober 1726 ablaufenden Breslauer Engagements mitwirkte[1].

[1] Daß die Aufführung des Dafni im September 1726 stattfand, geht aus einer Breslauer Korrespondenz in Mattheson's »Musikalischem Patriot« (S. 347) hervor, in der es unterm 23. September 1726 heißt, die zuletzt in Breslau aufgeführte Oper sei Astorgas Dafni gewesen. Nun studiere man Treus »Telemach« ein, und sobald die »itzund unter Händen seiende Opera vorbei«, gehe die Giusti von Breslau weg. Die Aufführung jenes Telemacco fand im Oktober statt. Um die Jahreswende ist bereits die Stelle der Sra. Giusti mit einer anderen Kraft, mit Diamantina Gualandi, besetzt. Die Giusti dürfte also Ende Oktober oder Anfang November Breslau verlassen haben. Bei der Dafnisaufführung im September wirkte sie ganz sicher noch mit. Die Richtigkeit dieser Einzelheiten ist nicht zu bezweifeln. Sie müssen von dem Breslauer Korrespondenten aus frischer Erinnerung aufgezeichnet worden sein, da sie bereits 1728 in Matthesons »Patriot« gedruckt erschienen. Den Glauben an ihre Wahrheit vermag auch eine widersprechende Meldung in Mattheson's »Ehrenpforte« (S. 375) nicht zu erschüttern. Es heißt dort in einer Aufzählung der in Breslau gegebenen Opern, die Giusti habe nach der 6. Oper Breslau verlassen, während Dafni als 10. Oper verzeichnet steht. Demnach sieht es aus, als habe die Giusti in Astorgas Oper nicht mehr gesungen. Überlegt man sich aber, daß Matthesons Ehrenpforte erst 1740 erschienen ist, so wird man zugeben, daß ihre viel später niedergeschriebenen Nachrichten über die Breslauer Oper der zwanziger Jahre nicht entfernt die Beweiskraft haben, wie die gleichzeitigen, bereits 1728 im Druck erschienenen im »Patriot«. — Das Interlocutori-Verzeichnis der Aufführung von Astorgas Dafni läßt sich auf Grund der Angaben Matthesons über die Stimmen und Charaktere der damals in Breslau engagierten Sänger und Sängerinnen rekonstruieren:

Wie die Meldung vom Aufenthalte Astorgas in Breslau, so ist auch die, er habe sich zuletzt nach Böhmen zurückgezogen und sei dort gestorben, als unzutreffend abzuweisen. Wir brauchen auf diese Annahme hier nicht einzugehen, da wir im zweiten Teile von ihr und ihren Absenkern zu reden haben.

Sodann ist unsre Annahme, daß sich Astorga um 1726 in Lissabon aufhielt, einzureihen. Näheres darüber gaben wir im ersten Kapitel; hier sei nur daran erinnert, daß damals in Lissabon Astorgas spanisch-italienische Kantaten im Druck erschienen. Zweifellos bedeutete die Veröffentlichung dieser eigenartigen Schöpfungen einen wichtigen Moment im Leben des Meisters. Ob der Erfolg der Publikation die Hoffnungen, die er darauf gesetzt, erfüllte, — wer kann es wissen?

Wir kommen nun zu dem letzten, bisher völlig unbekannt gebliebenen Bericht über Astorgas Spätzeit, nach welchem der Meister seinen Alterswohnsitz in — Spanien aufschlug. Hinsichtlich der Zeit des Erscheinens gehört dieser Bericht zu den ersten. Er stammt von Zoppelli, jenem Landsmanne Astorgas, dem wir auch andere wertvolle Mitteilungen über den Meister verdanken. An die Auszeichnung Astorgas durch den Kaiser anknüpfend, erzählt dieser Schriftsteller:

> »Indi passò in Ispagna dal Regnante allora Ferdinando III. [VI.][1] destinato al Governo di una ragguardevole Piazza, dove morì con sommo onore e gloria«.

Galatea: Maria Giusti aus Rom.
Nerina: Rosa Vivoli.
Dafni: Chiara Orlandi aus Mantua.
Tirsi: Giuseppe Alberti aus Padua.
Fileno: Dreier aus Florenz.
Selvaggia: Giacinta Spinola.
Dametta: Gaetano Pinetti aus Brescia.

[1] Im Original liegt hier ein Druckfehler vor. Es muß Ferdinando VI. heißen statt Ferdinando III. Nur ersterer (1746—1759) kann in Betracht kommen. König Ferdinand III. von Spanien regierte 1217—1252. (Als König von Kastilien zählte er als Ferdinand II.) König Ferdinand III. von Kastilien (als König von Spanien Ferdinand IV.) regierte 1295—1312.

Zu deutsch:» Darauf ging er nach Spanien und bekam vom König Ferdinand VI. eine bedeutende Stellung angewiesen. Dort starb er als hochangesehener und berühmter Mann.«

Selbst wenn nicht ein so zuverlässiger Schriftsteller wie Zoppelli unser Gewährsmann wäre, läge kein Grund vor, die Richtigkeit der Nachricht von der Niederlassung Astorgas in Spanien in seiner letzten Lebensperiode anzuzweifeln. Ja, wenn ein solches Zeugnis überhaupt fehlte, würde uns eine Anzahl gewichtiger Gründe zu der Vermutung führen, daß Astorga den in Rede stehenden Schritt getan hat. Rühmte sich nicht der Künstler in jener Kantatenvorrede, außer Italiener auch Spanier zu sein? Bewies er nicht seine Vorliebe für die spanische Sprache, indem er jenen Kantaten außer den italienischen gerade spanische Texte beigab? Da sich nun aber in den Ländern italienischer Zunge alle Spuren von ihm verlieren, — was liegt näher, als sie bei jenem Volke zu suchen, das seine Sympathien besaß, zu dem ihn sein von den Ahnen überkommenes und inmitten anderer Völker wach gebliebenes Nationalgefühl als zu seinen Brüdern hinleiten mochte? Wahrlich, nur Spanien können wir nennen, wenn wir aus Emanuels nationalem Empfinden einen Schluß ziehen auf das Land, in dem er seinen Wohnsitz für seinen Lebensabend gewählt haben mag. Und dieser Schluß erhält durch Zoppellis Bericht seine volle Bestätigung.

Astorga nahm nach vorübergehendem Aufenthalt in Lissabon seinen Wohnsitz im Lande seiner Ahnen. Zoppelli weiß des weiteren zu berichten, in Spanien sei ihm von König Ferdinand VI. eine »bedeutende Stellung« angewiesen worden. Was war das für eine Stellung? Zoppelli bezeichnet sie nicht näher, da ihm die Tradition keine Einzelheiten darüber an die Hand geben mochte. Wir müssen also versuchen, die Art seiner Stellung zu ermitteln.

Am nächsten liegt der Gedanke, daß Astorga einen musikalischen Posten erhielt. Wäre dies der Fall gewesen, so hätte er ganz sicher in irgend einer Weise in das Musikleben Spaniens, besonders aber von Madrid, eingegriffen. Dann würde sein Name in der spanischen Musikgeschichte verzeichnet worden sein. Aber

umsonst durchforschen wir sie nach ihm. Weder der italienischen Oper, die seit 1738 in Madrid erblühte, noch der spanischen Kammermusik trat Astorga so nahe, daß sein Name mit deren Geschichte verknüpft worden wäre. Sowohl in Fuertes' detailreicher, vierbändiger Geschichte der spanischen Musik[1], als auch in Carmena y Millans Chronik der italienischen Oper in Madrid[2] und auch in Saldonis spanischem Musiker-Lexikon[3] fehlt jede Erwähnung Emanuel d'Astorgas. Mithin ist es wenig glaublich, daß sein Posten ein musikalischer war.

Dann hat Astorga also gewiß ein Amt in der spanischen Staatsverwaltung oder Diplomatie, oder wohl auch im spanischen Hofdienst erhalten; aber welches speziell, das können wir nicht entscheiden. Denn unsre Bemühungen, aus spanischen Quellen darüber Aufschluß zu erhalten, blieben vergeblich[4].

Wenn Zoppelli ausdrücklich Ferdinand VI. als den König nennt, der Astorga zu jener Stelle verholfen habe, so ist damit nichts Unglaubliches gesagt. Ferdinand VI. (1746—1759) war zu Anfang seiner Regierung der Welt nicht so entfremdet, wie sein Vater Philipp V. gegen Ende seines Lebens. Dem König Ferdinand kann man immerhin zutrauen, daß er sich für einen seiner Edelleute interessierte und ihm zu einer einträglichen Stellung verhalf. Die »Bedeutung« der Stelle wird kaum in ihrem Reichtum an Verantwortung und Einfluß gelegen haben: Astorga war ja bereits 66 Jahre alt, als Ferdinand VI. den Thron bestieg, und wird

[1] Mariano Soriano Fuertes: Historia de la Música española. Madrid y Barcelona, 1855—1859.

[2] D. Luis Carmena y Millan: Crónica de la ópera italiana en Madrid desde el año 1738 hasta nuestros dias. Madrid 1878.

[3] Baltasar Saldoni: Diccionario biogr.-bibliogr. de efemérides de músicos españoles. 4 Bde., Madrid 1868—1881.

[4] Das spanische Staatsarchiv zu Simancas enthält, wie mir Herr Direktor Julián Paz mitteilte, keinerlei darauf bezügliche Dokumente. Meine in spanischer Sprache geschriebenen Anfragen bei der Biblioteca Nacional (18. III. 1909) und dem Archivo histórico Nacional zu Madrid (5. V. 1909), ob sich vielleicht aus den spanischen Staatskalendern oder -schematismen oder aus anderen spanischen Quellen die Stellung Astorgas um 1744 oder überhaupt ein Aufenthalt des Meisters in Spanien nachweisen ließe, blieben unbeantwortet.

damals allzu schwierige Aufgaben nicht mehr übernommen haben. Rückte er wirklich erst unter Ferdinand in jene Stellung ein, so war sie gewiß nur eine bequeme Sinekure.

Nimmt man aber an, daß die Notiz von der persönlichen Verwendung des Königs Ferdinand für den Meister nur auf freier Ergänzung durch die Tradition beruht, so ergibt sich die Möglichkeit eines wesentlich früheren Einrückens Astorgas in ein entsprechend wichtigeres Amt. Für diese Annahme spricht der bereits 1744, also zwei Jahre vor dem Regierungsantritt Ferdinands VI. vollzogene Verkauf des Landgutes Ogliastro auf Sizilien, der ein völliges Eingewurzeltsein des Verkäufers im anderen Lande voraussetzt. Die Übernahme der gut dotierten Stellung verband Astorga gewiß am festesten mit seiner neuen Heimat und bewog ihn wohl, alle Beziehungen zu der alten abzubrechen. Demnach rückte also Astorga noch unter Philipp V. in jenes Amt ein. Nicht königliche Gunst, sondern wohl seine Konnexionen mit den höchsten Regierungsbeamten dürften ihm dann dazu verholfen haben. Er kann jene Stellung ja noch bis in die Zeiten Ferdinands VI. innegehabt haben. Vielleicht, daß in dieser Epoche seine sizilianischen Landsleute noch einmal von ihm und seiner Stellung im Dienste Ferdinands hörten, und daß dann in der Tradition, der Zoppelli folgte, dieser König zum besonderen Beschützer des Meisters geworden ist.

Zoppelli spricht mit Bestimmtheit aus, daß Astorga in Spanien, wo er sich eingelebt hatte, auch gestorben ist. Daß er die Staatsstellung bis an seinen Tod bekleidet habe, ist nicht gesagt[1]; er kann, sobald seine Dienstzeit erfüllt war, sich zurückgezogen und seinen Lebensabend in stiller Beschaulichkeit zugebracht haben. Möglich auch, daß er seine letzten Jahre in einem Kloster verlebt hat.

Wie lange er das Jahr 1744, aus dem wir die letzte archivalische Nachricht über ihn besitzen, überlebt hat, läßt sich nicht genau bestimmen. Nur wird aus Zoppellis Notizen wahrscheinlich, daß er einen Teil der Regierung Ferdinands VI. noch miterlebt hat.

[1] Zoppellis Worte »morì con sommo onore e gloria« besagen noch nicht, daß die Ehre und das Ansehendem Beamten galt. Er kann darin überhaupt die Achtung zum Ausdruck gebracht haben, die er und seine Landsleute vor dem bedeutenden Künstler und Menschen empfanden.

Astorga erreichte demnach ein Alter von mindestens sechsundsechzig Jahren.

Wir wissen, daß sich Emanuel wiederholt in Lissabon aufgehalten hat. Der Meister kann auch noch, als er in Spanien eingewurzelt war, die Beziehungen zu seinen Freunden im benachbarten Portugal fortgesetzt und dessen herrlich gelegene Hauptstadt mehrfach besucht haben. Hielt er sich aber im Spätherbst 1755 dort auf, so ist es leicht möglich, daß er ein Opfer des furchtbaren Erdbebens wurde, das am 1. November jenes Jahres Lissabon in Trümmer legte und 30 000 Menschen dahinraffte.

Doch diese Konjektur läßt sich kaum verteidigen angesichts der bestimmten Äußerung Zoppellis, Astorga sei in Spanien gestorben. Ganz sicher hat jenes Erdbeben aber manches künstlerische Denkmal Astorgas vernichtet und manche literarische Spur seiner Besuche in Lissabon verwischt[1].

Wir wissen nicht, ob sich Astorga in seiner letzten Lebensepoche noch schöpferisch in seiner Kunst betätigt hat. Das Jahr 1726, in dem die mehrfach erwähnte Kantatensammlung im Druck erschien, ist die Zeitgrenze, bis zu der sich seine Tätigkeit als Tonsetzer verfolgen läßt. Da seine früheste datierte Kantate die Jahreszahl 1707 trägt, so ergibt sich ein Zeitraum von nur 19 Jahren, in dem Astorgas schöpferisches Wirken mit Sicherheit nachweisbar ist. Innerhalb jener Grenzpunkte sind nur wenige Stationen in seinem Schaffen bezeichnet. Wir kennen das Jahr 1709 als das der Vollendung der Oper »Dafni«, ferner die Jahre 1712 und 1713 als die der Komposition einiger Kantaten. Wie sich die übrigen Werke auf seine Lebenszeit verteilen, darüber schweigen die Handschriften.

Sicher ist, daß nach Astorgas Niederlassung in Spanien wenig mehr von ihm in die östlichen Länder drang. Kaum, daß sich die gedruckten Kantaten hinüber verirrten, Abschriften anderer neuer Werke von ihm gelangten wohl nicht mehr dahin. In den musikalischen Kreisen Italiens, Deutschlands und Englands, wo seine Kantaten seit langem so beliebt waren, glaubte man daher,

[1] In Vasconcellos' portugiesischem Tonkünstlerlexikon (Joaquim de Vasconcellos: Os Musicos Portuguezes. Porto 1870. 2 Bde.) findet sich kein Artikel über Astorga.

Astorga sei gestorben, während er noch in Spanien ein ruhiges Alter genoß.

Es ist nicht überliefert, ob Astorga verheiratet war und Nachkommenschaft hinterließ. Der Verkauf seines sizilianischen Majorates im Jahre 1744 berechtigt uns zu der Annahme, daß in diesem Jahre kein erbberechtigter Sohn von ihm lebte. Vielleicht hatte Astorga eine Tochter. Villabianca erwähnt in seinen Diarien von Palermo[1] im Jahre 1746 den Tod einer etwa 28jährigen Frau Giovanna Astorga e Guzzardi, der Gemahlin von Nicolò Morso[2]. Nach spanisch-sizilianischer Sitte gibt der Doppelname die Familiennamen von Vater und Mutter der betreffenden Person an. Giovannas Vater war also ein Astorga, ihre Mutter eine Guzzardi. Da sie 1746 als Achtundzwanzigjährige starb, fiel ihre Geburt ins Jahr 1718, also gerade in die Zeit, wo Emanuel nachweislich in Palermo war: Am 3. Juni 1718 war ja seine Amtszeit als Senator der Stadt abgelaufen. Möglich ist es also recht wohl, daß Emanuel Giovannas Vater war. Aber ebensogut konnte jene Giovanna einer anderen Linie des Geschlechtes entsprossen sein. Der Stammbaum der Familie weist neben Emanuels direkten Vorfahren noch einige Glieder auf, so Emanuele Giuseppe (geb. 1650) und Cesare (geb. ca. 1654), die Nachkommen haben konnten. Die Matrikel von S. Nicolò la Kalsa (la Catena), der Kirche, in der laut Villabianca Giovanna Morso beigesetzt wurde, bestätigt nur deren Tod im Jahre 1746, gibt aber keine Auskunft über ihren Vater[3].

[1] Diario Palermitano di Francesco Maria Emanuele e Gaetani Marchese di Villabianca (1746—1758), di Marzo, Bibl. Sic. XVII, 60: »A 18 dicembre 1746. Morì D. Giovanna Astorga e Guzzardi in età di 28 anni in circa, moglie di Nicolò Morso; e fu sotterrata nella chiesa di S. Maria della Catena de' padri Teatini.«

[2] Glieder der Familien Guzzardi und Morso lebten im 17. Jahrhundert in Astorgas Vaterstadt Augusta und sind auch in Palermo mehrfach nachweisbar. Vgl. Orlandi-Zoppelli, a. a. O. 368 und 388, ferner S. 111 unsrer Schrift und di Marzo, a. a. O. passim; besonders VIII, 131 und IX, 119, 237, 271.

[3] In der Matrikel heißt es: »A 19 dicembre 1746 morì Giovanna Morso di circa anni 27«. — Ein Grabdenkmal der Giovanna ist in der genannten Kirche nicht mehr vorhanden. Nach Mitteilungen des Herrn Direktor Giambruno vom Staatsarchiv in Palermo.

Der Sohn dieser Frau Giovanna, Emanuele Morso e Astorga, Baron von Favarella, ist der letzte des Geschlechtes, der in der Geschichte von Palermo erwähnt wird[1]. Er wurde 1772 zum Komtur des Georgenordens ernannt. Später wurde er zum Oberstleutnant des Kavallerieregiments »Real Napoli« befördert. 1786 hatte er diesen Rang noch inne.

Ob die Familie in Spanien weiterblühte, konnte ich nicht ermitteln. Auch was es für eine Bewandtnis mit jenem »Giovanni Oliviero Astorga« hat, von dem in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts (laut Gerber, Lexikon, und Eitner, Q.-L.) einige Kammerkompositionen in London erschienen, entzieht sich unsrer Kenntnis. Daß er mit Emanuel d'Astorga verwandt war, ist wenig wahrscheinlich.

Liegt auch das Ende Astorgas und seines Hauses in Dunkel gehüllt, — über seine Herkunft, seine Person und bedeutende Strecken seines Lebensweges haben wir Licht gewonnen. Aus den Einzelbildern, die wir aus seinem Leben entwerfen konnten, hebt sich seine Gestalt in den Hauptzügen greifbar heraus. Kein nervöser, unglückgebeugter, fahrender Musikant, sondern ein kräftiger Kavalier des 18. Jahrhunderts steht vor uns, ein mit irdischen Glücksgütern gesegneter Edelmann, doppelt edel, weil er die Geistesgaben, die ihm verliehen waren, trotz seiner sorgenfreien sozialen Stellung in ernster Arbeit ausbildete. Schöpferisch wie reproduktiv als Musiker tätig, dachte er als Baron nicht daran, als »Meister vom Fach« gelten zu wollen, obschon er es in seinen Leistungen so manchem von ihnen gleichtat. Stets eine standesgemäße Zurückhaltung beobachtend, verschmähte er doch den Verkehr mit Künstlern und kunstbegeisterten Bürgern nicht. Durch seine Liebhabereien keineswegs verweichlicht, wußte er im gegebenen Moment auch die Waffen zu führen. Als Mann von Welt war er in der Aristokratie aller Län-

[1] Villabianca, di Marzo; Bibl. Sic. XX, 11. »In quest' anno 1772 Emanuele Morso ed Astorga, figlio delli furono Nicolò Morso, de' baroni di Favarella, e Giovanna Astorga e Guzzardi, jugali, fu fatto cavaliere di grazia del real ordine costantiniano di S. Giorgio. E fu egli di poi promosso a tenente colonello del reggimento di cavalleria del titolo di Real Napoli, e con tal posto lo era nel 1786«.

der Europas wohl aufgenommen; trotzdem folgte er dem Zuge seines nationalen Empfindens und zog sich ins Land seiner Ahnen zurück, um still im Dienste seines Königs zu wirken. Ein fleißiger Künstler und zugleich ein reicher Edelmann, ein Idealist und zugleich eine praktische Natur, stellt Astorga keineswegs einen Typus seiner Zeit, sondern eine höchst eigenartige Erscheinung dar, die nicht häufig ihresgleichen hat in der Geschichte der Künste.

Zweiter Teil.

Revue und Kritik der Astorga-Literatur.

Einleitung.

Jeder Geschichtsforscher ist ein Wahrheitsucher. Auch wir haben uns nach Kräften bemüht, die Wahrheit über Astorgas Leben zu finden. Soweit wir uns auf unanfechtbare dokumentarische Nachrichten stützen konnten, war die Arbeit leicht. Ihnen ließ sich gut die Wahrheit nacherzählen. Viele und bedeutende Schwierigkeiten bereiteten uns aber die übrigen, besonders die aus der Tradition genährten Quellen. Hypothesen wurden unvermeidlich. Wo lag hier die Wahrheit? Manches Mal mußten wir die Frage offen lassen, da dem gewissenhaft prüfenden Blick die Gründe zu ihrer Entscheidung nicht hinreichten. Viele von ihnen konnten wir aber auch mit Sicherheit beantworten. Durch historisch-kritische Untersuchung wurde manches brauchbare Detail für die Biographie Astorgas gewonnen. Die Ereignisse, Verhältnisse, Sitten und Gesetze seiner Zeit, die Umgebung, in der er sich befand, die Menschen, mit denen er in Berührung kam, gestatteten Rückschlüsse auf ihn selbst, auf seine Denkweise, auf sein Tun und Lassen. Oft bedurfte es hier, wo die lachende Traumwelt romantischer Möglichkeiten zu sich hinüberlockte, aller Kraft, sich in den enggezogenen Schranken der historischen Wahrheit zu halten. Aber wir hatten die Verpflichtung, diese Grenzen um so genauer zu beachten, uns vor dem Fabulieren um so mehr zu hüten, als wir ja den älteren Autoren,

welche die Geschichte des Meisters mit Märchen umspannen, von Anfang an kritisch gegenübergetreten sind. Wie wollten wir diese Stellung behaupten, wenn wir nicht selbst getreulich bei der Wahrheit blieben?

Wenn jene älteren Autoren im wesentlichen Märchen, wir aber die Wahrheit erzählten, so muß die Lebensgeschichte des Meisters bei uns einen ganz anderen Inhalt haben als bei jenen. Und in der Tat ist der Unterschied ein gewaltiger. Wie groß er ist, das dürfte sich am besten zeigen, wenn wir dem zu Anfang unsrer Studien mitgeteilten kurzen Lebensabriß, wie er bisher hingenommen wurde, einen solchen gegenüberstellen, der aus unsren Forschungsergebnissen gewonnen ist. Wir greifen zu diesem Zwecke die wichtigsten Momente aus dem ersten Teile heraus und reihen sie in aller Schlichtheit zusammen. So erhalten wir folgende Lebensskizze:

Emanuel Baron d'Astorga (Emanuele Gioacchino Cesare Rincon d'Astorga) wurde am 20. März 1680 in Augusta auf Sizilien geboren. Er entstammte der spanischen Familie Rincon d'Astorga, die zu Anfang des 17. Jahrhunderts in spanischen Diensten nach Augusta gekommen war. Den Titel Baron führte Emanuel nach seiner bei Augusta gelegenen Baronie. Dieses Majorat, namens Ogliastro, war unter seinem Großvater, der ebenfalls Emanuel hieß, der Familie zugefallen. Sein Vater war der Baron Francesco Rincon d'Astorga; seine Mutter hieß Giovanna. Die Familie siedelte nach Palermo über, wo Emanuels Vater im Jahre 1712 starb. Astorga erhielt eine dem reichen Edelmanne angemessene Erziehung. Seine zuerst in Augusta, dann in Palermo erworbenen Kenntnisse vermehrte er später in den Hauptstädten Italiens und auf ausgedehnten Reisen. Besonders vervollkommnete er sich in der Musik, die er »seit seinen ersten Kinderjahren zu seinem Vergnügen studiert hatte«. Im Jahre 1708 weilte er in Palermo. Als dort im Sommer des genannten Jahres ein Aufstand ausbrach, bot die spanisch-sizilianische Regierung zu dessen Dämpfung eine Kommunalgarde auf, unter deren Offizieren sich auch Astorga befand. Das

Jahr 1709 brachte die Aufführung seiner Pastoraloper »Dafni« in Genua (21. April), der Emanuel vermutlich beiwohnte; bei den Wiederholungen der Aufführung am Hofe des spanischen Gegenkönigs Karl III. in Barcelona (Juni, Juli) war er wohl nicht zugegen. Den größten Teil des Jahres 1712 verlebte er in Wien, wo er am 9. Mai bei der Taufe von Caldaras Tochter einen nicht anwesenden Paten vertrat. Am Kaiserhofe verkehrte er, ohne dort ein dauerndes Unterkommen zu suchen. Kaiser Karl VI. behandelte ihn mit Auszeichnung. Im Mai 1713 finden wir ihn in Znaim in Mähren. Neue Reisen schlossen sich an. Längeren Aufenthalt (1714, 1715?) nahm Astorga in London. Nach Palermo zurückgekehrt, wurde er in den Senat der Stadt gewählt. Er bekleidete dieses Ehrenamt von Mitte Mai 1717 bis zum 3. Juni 1718. Danach ließ er sich in Spanien nieder, wo er, vorübergehende Besuche von Portugal abgerechnet, den Rest seines Lebens zubrachte. In Lissabon gab er im Jahre 1726 ein Heft Kantaten in spanischer und italienischer Sprache heraus, das einzige von ihm, was bei seinen Lebzeiten im Druck erschien. In Spanien erhielt Astorga eine einträgliche Stellung in königlichem Dienst. Im Lande seiner Ahnen völlig eingewurzelt, verkaufte er im Jahre 1744 seine Baronie auf Sizilien. Er überlebte jenen Verkauf noch um einige Zeit und starb betagt in Spanien. Seine Zeitgenossen rühmen ihn als bewandert in vielen Wissenschaften und in der Kunst; sie loben ihn als Sänger, Klavierspieler und Komponisten. Als adliger Dilettant unterließ er jegliche persönliche Betätigung seiner Kunst in der Öffentlichkeit. Der Nachwelt hat er eine Menge Kompositionen, durchweg für Gesang mit Begleitung, hinterlassen. Die erste Stelle darunter nimmt sein Stabat Mater ein; es ist nicht vor 1707 komponiert. Seine erste nachweisbare Aufführung fand 1752 oder 1753 in Oxford statt. Außer der genannten Oper Dafni, die noch 1726 in Breslau eine Aufführung erlebte, hat er nichts für die Bühne geschrieben. Die Mehrzahl seiner Werke sind Kammerkantaten, die seinem Namen im 18. Jahrhundert in ganz Europa Ruhm und Ehren eintrugen.

Nicht ohne Grund wählten wir die kursive Schrift für diesen Lebensabriß. Haben wir doch durch sie in der alten Vita, am Anfang unsrer Studien, die Stellen hervorgehoben, die auf authentischen Nachrichten beruhen. Dem entsprechend glaubten wir für unsre ganze neugewonnene Lebensskizze jene Schriftart benutzen zu dürfen.

Vergleicht man die neue Vita mit der alten, dann ergeben sich so große Unterschiede in ihrem Inhalt, daß man glauben könnte, in beiden sei von zwei ganz verschiedenen Männern die Rede. Die gewaltigen Widersprüche bedürfen einer Lösung. Diese kann man nur gewinnen, wenn man den Ursprung und das Wesen jener alten Meldungen ergründet, wenn man nachweist, wie die einzelnen Autoren zu ihren Nachrichten gelangt sind. Dazu müssen die Astorga-Geschichten in ihren Anfängen beleuchtet, muß ihr Anwachsen von Station zu Station verfolgt werden. In Form einer Revue und Kritik der gesamten Astorga-Literatur möge diese Aufgabe gelöst werden.

I. Kapitel.

Die älteste Astorga-Literatur.

Die früheste Erwähnung Astorgas findet sich in den Schriften zur Ortsgeschichte von Palermo in den ersten beiden Dezennien des 18. Jahrhunderts[1]. Der Chronist

Antonino Mongitore nennt Astorgas Vater und ihn in den Jahren 1708 und 1717/18 als Senatoren von Palermo und berichtet einige Einzelheiten aus Emanuels Amtsperiode.

Benedetto Emanuele e Vanni, Marchese di Villabianca, bringt in seiner Schrift »Diario e narrazione istorica de' tumulti suc-

[1] Unsre Übersicht beschränkt sich auf das, was bis jetzt über Astorga veröffentlicht worden ist. Die bisher ungedruckten, vorn von uns zum ersten Male publizierten Notizen sind in diesem Zusammenhang nicht zu berücksichtigen. Die Anordnung des Stoffes möge in chronologischer Weise erfolgen. Doch sollen einzelne zu verschiedenen Zeiten erschienene, inhaltlich aber zusammengehörige Artikel zu Gruppen vereint werden.

cessi in Palermo nel 1708« eine Notiz über Astorga als Offizier der Kommunalgarde von Palermo. Beide Schriftsteller sind durchaus zuverlässig. Mongitore bekennt einmal selbst[1], daß er in seinem Diario lediglich das registriere, was er selbst »con gli occhi proprii« in der Stadt Palermo Bemerkenswertes sähe. Als Berichte eines Augenzeugen und gewissenhaften Schriftstellers sind seine Aufzeichnungen doppelt wertvoll. Auch Villabiancas »Narrazione« ist ein einfacher Bericht über Tatsachen und Ereignisse, die der Autor selbst mit angesehen hat. In seine Nachrichten ist nicht der leiseste Zweifel zu setzen. Beider Autoren Schriften sind von Gioacchino di Marzo in der »Biblioteca storica e letteraria di Sicilia« (Bd. VII—X.) in den Jahren 1871/72 herausgegeben und von uns zuerst für die Kenntnis Astorgas nutzbar gemacht worden.

Sodann bietet Astorga selbst einige autobiographische Andeutungen, seinen Stand, seine Vorfahren und seine Jugend betreffend, in Titel und Vorrede seiner 1726 veröffentlichten Kantaten. Sie bilden den Hauptgegenstand des ersten Kapitels im ersten Teile unsrer Schrift.

Diesen italienischen Quellen schließen sich der Zeit nach eine Anzahl deutsche an. Eigentliche biographische Momente ergeben sich nicht aus ihnen. Durch wiederholte ehrenvolle Erwähnung des Komponisten Astorga helfen sie nur die Epoche bestimmen, in der des Meisters Ruf ein internationaler war.

Johann David Heinichen kommt in der 2. Auflage seiner Generalbaßlehre (Dresden 1728) S. 797 auf die freie, »extravagante und irregulaire« Satzweise zu sprechen, die sich Alessandro Scarlatti in seinen Kantaten gestatte. »Meines Wissens«, fügt der Autor anmerkungsweise hinzu, »hat ihn bis dato unter unzehligen Practicis noch kein eintziger imitiren wollen, es müste denn der berühmte Astorga nunmehro auch anfangen auf dergleichen Spuhren zu gerathen«.

Aus dieser Stelle geht hervor, daß Astorga 1728 im Herzen Deutschlands als ein berühmter Meister galt. Als Heinichen im Jahre 1711 seine Kompositionslehre in der ersten Auflage heraus-

[1] Di Marzo, Bibl. Sic. VII, 207.

gab, fehlte noch die Erwähnung unsres Meisters. Möglich, daß Heinichen während seines Aufenthaltes in Italien (1713—1718) mit Astorgas Werken vertraut wurde; — keinesfalls konnte er 1728 in seinem für ein deutsches Publikum berechneten Buche Astorga als eine Berühmtheit erwähnen, wenn dieser nicht damals auch den deutschen Musikern und Musikfreunden bekannt gewesen wäre.

Gleichzeitig mit der neuen Auflage von Heinichens Generalbaßlehre erschien

Johann Matthesons »Musikalischer Patriot« (Hamburg 1828), in dem, S. 347, Astorga ebenfalls erwähnt wird. Mattheson bringt dort einen Brief des Breslauer Kapellmeisters Treu vom 23. September 1726 zum Abdruck, der eine Schilderung des Breslauer Musiklebens enthält. Darin wird auch des in Breslau aufgeführten »Pastorale Il Daphni von Herrn Baron Astorga« gedacht. Auch in Matthesons »Ehrenpforte« (Hamburg 1740, S. 375) wird diese Aufführung erwähnt. »Il Dafni. Pastorale, im September. Die Musik war von dem Herrn Baron d'Astorga, ungemein artig«, so heißt es dort in der Liste der 1726 in Breslau aufgeführten Opern. (Vgl. auch S. 117, Anmerkung.)

Die Notiz aus Matthesons »Patriot« über die Dafnisaufführung wurde durch das 1732 erschienene »Musikalische Lexikon« von Johann Gottfried Walther in die weitesten Kreise getragen. Eigenes weiß Walther über Astorga nicht zu berichten. — Eine Wiederholung jener Nachricht findet sich auch im 2. Supplement-Bande von Zedlers »Universal-Lexikon« (Leipzig 1751).

Mehrfach wird Astorga als bedeutender Komponist in der 2. Auflage von

Johann Adolf Scheibes »Critischem Musicus« (Leipzig 1745) erwähnt[1]. Bei Besprechung der Komposition von Kammerkantaten (S. 401) sagt Scheibe: »Die größten Meister in diesen Cantaten sind wohl insbesondere der berühmte Astorgas, Marcello, Mancini und Conti, wie auch Händel, Heinichen und Bigaglia. Die beiden ersten beweisen darinnen einen besondern

[1] In der ersten Auflage (1737—1740) findet sich noch keine Erwähnung Astorgas.

durchdringenden Fleiß und einen großen Verstand, die drei letztern aber ein ... natürliches und angenehmes Wesen ...« Ferner heißt es in dem Kapitel über den »itzigen Geschmack in der Musik« nach einer Musterung der bedeutendsten Meister der Zeit (S. 762): »Was soll ich von einem Marcello, dem berühmten venetianischen Ritter, von dem Grafen von Astorgas, von dem ältern Conti und andern sagen? Gewiß, die Feinigkeit des Geschmacks dieser Männer ist fast ohne die geringsten Fehler gewesen.« Und weiterhin (S. 766), nach einer begeisterten Würdigung der deutschen Meister Kuhnau, Keiser, Telemann und Händel, sagt Scheibe: »Doch nicht allein Deutschland hat die Ausarbeitung des guten Geschmacks in der Tonkunst empfunden, auch Italien hat diese Vortheile erhalten. Ein schon angeführter Astorgas, Marcello, Conti ... und andere haben auch ihrer Nation gewiesen, wie schön es ist, die Natur und die Vernunft zu Richterinnen der Tonkunst zu erwählen, und ihren Vorschriften auch in den Ergetzlichkeiten zu folgen.« Die wiederholte Erwähnung Astorgas unter den bedeutendsten italienischen Meistern zeigt, wie hoch der Komponist um 1745 in Deutschland geschätzt wurde. Während sein Ruhm wuchs, begann das Bild seiner Persönlichkeit zu erbleichen. Scheibe war sich bereits nicht mehr über seinen Stand klar. Er wußte, daß er ein Aristokrat war, aber nicht, von welchem Rang und Titel. So nennt er ihn denn den »Grafen von Astorgas«. Trotz dieser Beförderung, die ihm Scheibe zuteil werden läßt, und trotz des »s«, das er seinem Namen anhängt, besteht doch kein Zweifel, daß er mit dem großen Kantatenkomponisten nur unsern Baron d'Astorga meint.

Die nächsten Erwähnungen Astorgas, — und zwar wieder lediglich des Komponisten, — finden sich in englischen Schriften. Als erstes Werk kommt

Charles Avisons »Essay on musical expression« in Betracht, der 1752 in erster, 1753 in zweiter und 1775 in dritter Auflage zu London erschien. Der Verfasser nennt darin Astorga nebst Vinci, Bononcini und Pergolese als die Meister, denen man ob der melodischen Schönheit ihrer Werke ihre bisweilen anfechtbare harmonische Ausgestaltung zugute halte: »Of the ... highest class of composers, who have run into [the] extreme of modulation, are

Vinci, Bononcini, Astorgo [sic] and Pergolese. The frequent Delicacy of whose airs, is so striking, that we almost forget the defect of harmony, under which they often labour. Their faults are lost amidst their excellencies ....«[1]. Von der zweiten Auflage an rühmt Avison Astorga auch als Schöpfer des bedeutenden Stabat Mater. Es heißt da: »There is a composition for the church, which the connoisseurs, acquainted with its beauties, esteem as inimitable in its way; namely, the Stabat Mater etc. of the Baron D'Astorga. This nobleman had many excellencies, as a composer, and chiefly a simplicity of harmony, and an affecting style in many of his airs and duetts[2].«

Avison, der als Organist in Newcastle am Tyne wirkte, hat, nach dem Wortlaut seiner Notiz zu schließen, das Stabat Mater nicht selbst gekannt. Er folgte mit dessen Erwähnung einer solchen in einer anderen Schrift, nämlich in der seines schärfsten Kritikers, des Oxforder Professors W. Hayes. Dieser hatte nach Erscheinen der ersten Auflage von Avisons Studie ein Büchlein herausgegeben, betitelt:

»Remarks on Mr. Avison's Essay on Musical Expression«[3]. Hayes beurteilt darin Astorgas Kantaten ziemlich absprechend, während er dessen Stabat Mater als ein Werk ohnegleichen preist. Es sei, so sagt er, »letzthin«, also Anfang des Jahres 1753 oder Ende 1752, in Oxford mit großem Erfolg zur Aufführung gelangt. Das ist die früheste Notiz über eine Aufführung jenes Werkes[4].

Über das Leben Astorgas gibt sodann wieder ein Sizilianer, der Abate Francesco Tommaso Zoppelli Auskunft, und zwar in dem 1772 erschienenen Werke »Delle Città d'Italia«, herausgegeben

[1] Erste Aufl. S. 43. — Der ersten Auflage folgt auch die deutsche Übersetzung (Leipzig 1775). Hier steht die Stelle S. 37. — Zweite Aufl. S. 40, dritte S. 36.

[2] S. 94. Dritte Aufl. S. 83.

[3] Die Schrift war anonym erschienen. Daß Hayes der Verfasser war, teilt Grove im Lexikon mit (1. Aufl., London 1879, Bd. I, S. 106).

[4] Die »Remarks« selbst zu Gesicht zu bekommen, gelang mir nicht. Ich schöpfte die obigen Einzelheiten aus Hawkins' General History, in der die in Betracht kommende Stelle aus Hayes' Schrift zitiert wird. Vgl. S. 135 unsrer Schrift.

von Cesare Orlandi (Bd. II, S. 385). Zoppellis Notizen beruhen auf guter Tradition, sie gehören zu den wichtigsten Quellen, die vorliegen. Im ersten Teile unsrer Schrift fanden sie ihre Interpretation in einzelnen. Hier mögen sie im Zusammenhange stehen:

»Il Barone Don Emanuelle Astorga versato in molte scienze, ed in particolare nella Musica. Fu gran Suonatore di Gravecembalo, e Contrappunto. Venne eletto da Carlo VI. Imperadore per Maestro di Cappella d'onore della Real Cappella, ed indi passò in Ispagna dal Regnante allora Ferdinando III. [VI.] destinato al Governo di una ragguardevole Piazza, dove morì con sommo onore e gloria«.

Dieser Bericht blieb in der musikgeschichtlichen Literatur bis auf unsre Tage unbenutzt. Nur in einem topographisch-historischen Werke gelangte er zur Wiedergabe. Dessen Titel lautet:

Augusta illustrata ovvero Storia di Augusta per Sebastiano Salomone (Catania 1876)[1]. Ist die Wiedergabe der Astorga-Stelle aus dem mehr denn hundert Jahre älteren Werke auch genau? Zum Vergleich mit ihrer Vorlage sei sie hier abgedruckt. Es heißt bei Salomone S. 116:

»Barone D'Emanuele Astorga.

»Chiarissimo in molte scienze ma più si distinse nella musica, perlochè venne eletto maestro della real cappella dell' imperatore Carlo VI; indi passò nella corte di Ferdinando III da cui fu chiamato al governo di ragguardevoli piazze in Ispagna.«

Man sieht: Salomone hat nicht eben peinliche Genauigkeit bei der Wiedergabe der Nachricht walten lassen. Aber trotzdem hätte seine Notiz für einen Musikhistoriker eine wichtige Quelle werden können. Nennt doch Salomone gewissenhaft Zoppelli und Orlandi als seine Gewährsleute. Er gab also selbst den Forschern die Möglichkeit an die Hand, den Dingen auf den Grund zu gehen. Aber wie einst Zoppelli, so blieb neuerdings auch Salomone unbeachtet und die Astorga-Literatur wuchs unbeeinflußt von ihnen weiter.

Einige Jahre nach Zoppelli gab der englische Musikhistoriker

[1] Den Hinweis darauf verdanke ich Herrn Cav. Torresi, Sindaco zu Augusta.

John Hawkins in seiner »General History of the science and Practice of Music« (Bd. V., London 1776, S. 212) weitere Nachrichten über Astorga. Sie lauten:

»Baron de Astorga was eminently skilled in music, and a celebrated composer. Of his history little is known, save that he was a Sicilian by birth, and was at the court of Vienna at the beginning of this century, where he was greatly favoured by the emperor Leopold, from whence it is presumed he went to Spain[1], and had that title conferred upon him, which, for want of his family name, is the only known designation of him. He was at Lisbon some time, and after that at Leghorn, where being exceedingly caressed by the English merchants there, he was induced to visit England, and passed a winter or two in London, from whence he went to Bohemia; and at Breslaw, in the year 1726, composed a pastoral intitled Daphne, which was performed there with great applause. He excelled altogether in vocal composition; his cantatas in particular are by the Italians esteemed above all others. He never travelled without a great number of them, and, though very short-sighted, was used to sing them, accompanying himself on the harpsichord. The anonymous author of Remarks on Mr. Avison's Essay on Musical Expression, says that the Cantatas of the Baron d'Astorga have in general too much of that extravagant gusto, which he condemns, at the same time that he celebrates a Stabat Mater of his as a composition to which he says he scarcely ever met with an equal. This hymn, he adds, had lately been performed at Oxford with universal approbation. The Academy of Ancient Music are in possession of it, and it now frequently makes a part of their entertainment on Thursday evenings.«

Mit Bewunderung muß man den Fleiß anerkennen, den Hawkins beim Zusammentragen der gewaltigen Materialfülle für seine Musikgeschichte aufwandte, welche dank diesem Fleiße zu einem Quellenwerk ersten Ranges geworden ist. In der Verarbeitung dieses reichen Stoffes ist Hawkins zwar im ganzen gewissenhaft; er

[1] Hier fügt Hawkins die Note bei: »Astorga is a city in the province of Leon in Spain, and a bishop's see.«

verschmäht es aber auch gelegentlich nicht, Lücken nach seinem Gutdünken auszufüllen und von ihm frei gezogene Schlüsse als geschichtliche Tatsachen hinzuschreiben. Völlig willkürlich ist seine Chronologie. Mit »from whence« und »after that« werden bei ihm ganz fernliegende Dinge miteinander verknüpft.

Hawkins' Vorzüge und Schwächen zeigen sich auch in seinem Artikel über Astorga. Einerseits ist dieser von höchstem Werte für uns, weil er eine ganze Menge sonst nirgends gebuchte Notizen über den Meister und sein Leben enthält, ja sicher alle, die Hawkins überhaupt über ihn erreichen konnte. Andererseits macht er uns aber Schwierigkeiten, weil nicht alle darin enthaltenen Angaben völlig zuverlässig sind.

Außer aus eigener Erfahrung, — aus der er die Notiz über die Aufführung des Stabat Mater zu seiner Zeit in London hinzufügte, — schöpfte Hawkins seinen Stoff aus Quellen von zweierlei Art: aus gedruckten Werken und aus mündlicher Tradition. An gedruckten Nachrichten verwertet er erstens die über die Dafnisaufführung zu Breslau 1726 nach Mattheson oder Walther, zweitens die von Hayes über die Aufführung des Stabat Mater in Oxford. Während er die letztere wörtlich wiederholt, bietet er die erstere selbständig erweitert mit dem irrtümlichen Schlusse, Astorga habe die Oper Dafni, die er überdies aus Versehen Dafne nennt, in Breslau komponiert.

Reichlich flossen Hawkins noch die Meldungen aus mündlicher Tradition zu. Als er seine Geschichte veröffentlichte, waren etwa 60 Jahre vergangen, seit sich Astorga in England aufgehalten hatte. Für sein Werk gesammelt hatte Hawkins aber schon Jahrzehnte vor dessen Erscheinen. Er konnte seine Nachrichten also von Gewährsleuten haben, die noch mit Astorga verkehrt, oder wenigstens dessen Freundeskreise nahegestanden hatten. Die ganze Beschaffenheit seiner Mitteilungen, die Anschaulichkeit, mit der die Details geschildert werden, flößt Vertrauen ein. Wie Astorga von den englischen Kaufleuten in Livorno gefeiert wird, wie er auf seinen Reisen mit einer ganzen Menge eigener Werke erscheint, wie er sich beim Singen, trotz eines Augenübels, am Klavier selbst begleitet, all diese Einzelzüge machen den Eindruck, aus persön-

licher Erfahrung geschildert zu sein. Hawkins' Angaben, daß Astorga von Geburt ein Sizilianer war, daß er sich »zu Anfang des Jahrhunderts« in Wien aufhielt und einige Zeit in Lissabon weilte, werden durch Urkunden bestätigt. Die Erwähnung des Besuches in Lissabon geht sicher auch ausschließlich auf mündliche Tradition zurück: hätte Hawkins die in Lissabon herausgegebenen Kantaten gekannt, so würde er sie zweifellos erwähnt haben.

Viel Wahres und Zutreffendes hat Hawkins aus der Tradition geschöpft; daneben lief aber auch Falsches und Zweifelhaftes unter. Da ist zunächst die Erwähnung des Kaisers Leopold I. als eines besonderen Gönners Astorgas. Sie wurde bereits vorn (S. 85) näher beleuchtet. Wir kamen dort zu dem Schlusse, daß in ihr ganz sicher eine Verwechslung des Kaisers Karl VI. mit Leopold I. vorliegt.

Unrichtig ist ferner Hawkins' Meldung, der Tonsetzer habe seinen Namen Astorga nach der spanischen Stadt Astorga erhalten. Wir wissen heute, daß ihm dieser Name nicht erst verliehen zu werden brauchte, weil ihn seine Familie seit mindestens hundert Jahren führte. Hawkins bekennt selbst, daß ihm kein anderer Name des Barons als der genannte bekannt sei. Dessen auffällige Übereinstimmung mit dem der spanischen Stadt führte ihn oder seinen Gewährsmann zur Annahme eines Kausalnexus zwischen beiden. Der Künstler muß den Namen nach der Stadt erhalten haben, so folgerte er ziemlich kurzsichtig, statt weiter blickend eine schon in der Vorzeit erfolgte Verleihung des Namens an das Geschlecht, dem der Meister entstammte, anzunehmen.

Wenn Hawkins einen Aufenthalt Astorgas in Spanien erwähnt, so sagt er damit nichts Unrichtiges. Von den Beziehungen des Meisters zu Spanien, die wir nachgewiesen haben, ist ihm allerdings nichts bekannt. Man kann also nicht entscheiden, ob Hawkins hier eine Meldung der Tradition wiedergab, oder ob er auf den Besuch von Spanien nur im Zusammenhang mit jener Namenserklärung kam. Im letzteren Falle würde also die Annahme trotz ihres richtigen Inhaltes auf einer falschen Voraussetzung beruhen. — Daß Hawkins den ganzen Passus über den Aufenthalt Astorgas in Spanien und die Verleihung des Titels an ihn ausdrücklich als Vermutung kennzeichnet — »it is presumed« —, beachteten dessen spätere Benutzer nicht.

Wie steht es aber um Hawkins' Nachricht, Astorga sei von London nach Böhmen gegangen? Vorn konstatierten wir, daß Astorga wohl einmal durch Böhmen gereist sein kann, daß aber auch nicht für den kürzesten Aufenthalt des Meisters in diesem Lande ein Beweis vorhanden ist. Da drängt sich uns der Gedanke auf, daß in Hawkins' Meldung eine Verwechslung von Mähren mit Böhmen vorliegen könne. Sollte nicht Astorga, als er in London weilte, seinen Aufenthalt in Znaim in Mähren gegen seine englischen Freunde erwähnt haben? Könnte nicht in der letzteren Erinnerung mit der Zeit an Stelle Mährens Böhmen getreten sein? Wenn Hawkins den in Rede stehenden Aufenthalt dem Londoner folgen statt vorausgehen läßt, so hat das nicht viel auf sich: Hawkins' Chronologie ist ja ganz willkürlich. Jene Verwechslung kann tatsächlich eingetreten sein; nur fehlen entscheidende Beweise dafür.

Neben den vielen wertvollen, zweifellos wahren Nachrichten, die Hawkins über Astorga bietet, finden sich drei Details, welche den Tatsachen nicht entsprechen:

1. komponierte Astorga seinen Dafni nicht in Breslau,
2. erhielt nicht der Künstler den Namen Astorga nach der spanischen Stadt,
3. war nicht Kaiser Leopold des Künstlers Gönner.

Das sind Irrtümer, die, ziemlich belanglos, das Lebensbild nicht wesentlich zu verändern vermögen. Aber als Grundlagen für weitere Irrtümer späterer Autoren sind sie immerhin nicht bedeutungslos. In der nächsten Zeit wurden jedoch Hawkins' Notizen von den Musikhistorikern ziemlich getreu wiederholt. Bis zum Jahre 1825 dienten sie als Hauptquelle für alle, die über Astorga schrieben. Eine Ausnahme davon macht Hawkins' Landsmann

Charles Burney, der in seinem Astorga-Artikel in der »General history of Music« (Bd. IV, London 1789, S. 178) Notizen über das Leben des Meisters überhaupt nicht gibt, sondern sich lediglich auf die Würdigung einiger ihm bekannter Werke von Astorga beschränkt. Sie möge der Vollständigkeit halber hier stehen:

»The cantatas of Baron D'Astorga are much celebrated; yet several that I have lately examined did not fulfill the expectations

excited by his high character and the composition of his elegant and refined Stabat Mater. The three best that I have seen begin: Quando penso; Torne Aprile; and In questo core. In these there is expression, grace and science devoid of pedantry. But late refinements in melody have rendered our ears fastidious and unjust to the simplicity of the last age, however elegant its garb. At some of the closes, the Baron's good taste in singing is very manifest.«

Im Gegensatz zu Burney folgen Hawkins' Angaben getreu A. Choron et F. Fayolle in den wenigen Zeilen, die sie Astorga in ihrem »Dictionnaire historique des Musiciens« (Paris 1810) widmen. Auch Bertini gibt in seinem »Dizionario storico-critico degli scrittori di musica« (Palermo 1814) nur einen ziemlich dürftigen Auszug aus Hawkins. Giuseppe Bertini, der aus Palermo stammte und sein Lexikon als »Maestro della Regia Imperial Cappella Palatina« zu Palermo schrieb, weiß nichts davon, daß Astorga eine Zeitlang in seiner Vaterstadt gelebt und vor damals noch nicht ganz hundert Jahren ein städtisches Ehrenamt bekleidet hat. Man muß also annehmen, daß zur Zeit von Bertinis Jugend (er ward 1756 geboren) in Palermo bereits jede Tradition über Astorga erloschen war.

Einen größeren Astorga-Artikel bot Ernst Ludwig Gerber im »Neuen historisch-biographischen Lexikon der Tonkünstler« (Leipzig 1812), nachdem er im »Lexikon der Tonkünstler« (Leipzig 1790) den Meister ganz übergangen hatte[1]. Er bringt den von Hawkins gebuchten Stoff in deutscher Übersetzung und ergänzt ihn durch einige Neuigkeiten. Er ist der erste musikhistorische Schriftsteller, der Astorgas Vornamen Emanuele nennt und sein Geburtsjahr vermutungsweise angibt. »Ums Jahr 1680« sei Emanuel geboren, sagt er. Da er sogar im Jahre 1680 geboren ist, hat Gerber also richtig geraten. Bei der Erwähnung der Breslauer Dafnis-aufführung weist er zwar auf Walthers Lexikon als auf eine der Quellen hin, aber er bietet die Notiz selbst in der willkürlich erweiterten Fassung Hawkins', nach der Emanuel selbst 1726 »sein Pastoral

[1] In dieser Ausgabe erwähnte er nur die Werke jenes G. O. Astorga, dessen wir auf S. 124 gedachten.

Daphne« in Breslau aufgeführt haben soll. Er erwähnt auch, den »Remarks on Avison's Essay« folgend, die Aufführung des »Stabat Mater« im Jahre 1753 zu Oxford. Das Verzeichnis der Werke Astorgas ergänzt er durch die von Burney genannten und durch zwei in der Astorga-Literatur noch nicht zitierte Titel: 1. Cantate: Clorinda, s'io t'amai con pura fede, nach Breitkopfs Sammlung von Handschriften, II, 32. — 2. Palpitar gia sento il core für Sopran und Generalbaß, zu Gerbers Zeit auf dem fürstlichen Musik-Archiv zu Sondershausen befindlich. Mit Interesse hören wir Gerber auch berichten, daß der preußische Hofkapellmeister Johann Friedrich Reichardt »viele Arien« aus der Oper Dafni sowie eine Anzahl Kantaten von Astorga besaß. Wo mögen diese Schätze hingekommen sein?

Nicht mehr als dürftige Auszüge aus Gerbers Artikel sind die Abschnitte, die dem Meister in Friedrich Rassmanns Pantheon der Tonkünstler (Quedlinburg und Leipzig 1831)[1] und August Gathys Musikalischem Konversationslexikon (Leipzig, Hamburg 1835) gewidmet werden.

Etwas ausführlicher wird der von Gerber gebotene Stoff wiederholt in der ersten Auflage von Fr. J. Fétis' Biographie universelle des musiciens (Brüssel 1837). Allerdings könnte man aus der Weglassung von Astorgas Vornamen folgern, Fétis habe nur Hawkins, nicht aber Gerber benutzt, doch beweist die Zitierung der nur bei Gerber genannten Kantatentitel, daß ihm auch dessen Werk vorlag. Bei Fétis erscheint die höchst überraschende Notiz: »En 1726 [Astorga] fit représenter à Vienne la pastorale de Dafne, dont il avait composé la musique .... Enfin il alla à Breslau, où l'on exécuta sa pastorale de Dafne avec autant de succès qu'elle en avait eu à Vienne.« Eine Aufführung des Dafni in Wien? Weder eine solche, noch die einer Dafne ist in den Schriften zur Wiener Theatergeschichte unter dem Jahre 1726 verzeichnet. Fétis hat sich also geirrt. Wie kam er aber zu seinen Angaben? Infolge eines Versehens nannte er als Ort der Dafnisaufführung im Jahre 1726 Wien statt Breslau. Als er dann auf die Aufführung der Oper

[1] Raßmann weist bereits in einer Note (S. 11) auf den Astorga-Artikel von Rochlitz hin, doch benutzt er ihn im Text nicht.

in Breslau zu sprechen kam, stempelte er sie flugs zu einer erfolgreichen Wiederholung und ließ deren genaue Zeitangabe weg. So wußte er sich zu helfen. In der zweiten Auflage seines Werkes änderte er die Notiz über die angebliche Wiener Aufführung der Oper ab. Carlo Dassori wiederholte sie in dem 1903 in Genua veröffentlichten Dizionario lirico »Opere e operisti« nach der ersten.

Fétis' Angaben wurden rekapituliert in der Nouvelle Biographie générale der Firmin Didot Frères (sous la direction de M. Hoefer, Paris 1855); doch benutzte der Verfasser auch Gerbers Lexikon. Denn nur durch ein Versehen bei der Wiedergabe des Geburtsjahres bei Gerber (1680) ist die Notiz in der Biographie générale zu erklären, Astorga sei 1686 geboren. Hier wird auch zum erstenmal das Todesjahr des Meisters angegeben: das Jahr 1755. Woher stammt diese Weisheit? Der Verfasser schweigt darüber. Doch läßt es sich erraten. Er erwähnt die Aufführung des Stabat Mater 1753 in Oxford. Stillschweigend nahm er an, Astorga sei selbst bei dieser Gelegenheit zugegen gewesen. Er überlegte, wie betagt der Meister damals gewesen sein müsse, und gab ihm nach jenem Termin nur noch ein paar Jahre Lebensfrist. So wird er 1755 als Todesjahr Astorgas gefunden haben.

Die Zeitangaben in der Biographie générale wurden nur von wenigen Autoren benutzt. Wir kennen nur zwei Werke, deren Astorga-Artikel auf dem der genannten Biographie fußen.

Erstens ist es das »Grand Dictionnaire universel von Pierre Larousse (Paris 1865), in dem es überdies von Astorga heißt: »Il composa divers opéras ou pastorales«, obwohl nur eine einzige Oper von ihm nachweisbar ist, —

zweitens das Diccionario Universal Portuguez (sob a direcção de Fern. Costa, Lisboa 1883)[1], in dem der Stoff aufs äußerste zusammengedrängt dargeboten wird. Obwohl in neuerer Zeit erschienen, müssen diese Artikel ihres Inhalts wegen zur ältesten Astorga-Literatur gezählt werden.

[1] Die Mitteilung der Astorga betreffenden Stelle aus diesem Werke verdanke ich Herrn Manoel de Carvalhaes in Mezão Frio (Portugal).

Unter den bisher genannten Quellen, die weiterzuwirken bestimmt waren, nehmen die Werke von Mattheson, Hawkins und Gerber die wichtigste Stelle ein. Diese Autoren bieten überwiegend geschichtlich zuverlässiges Material in sachlicher Darstellung. Doch laufen ihnen auch Irrtümer unter. Diese Irrtümer mehren sich in den von diesen Quellen abgeleiteten Aufsätzen. Aber sie sind nicht so bedeutend, daß sie das Bild des Meisters in seinen Hauptkonturen veränderten. Sie sind doch immer nur wilde Schößlinge aus guter Wurzel. Fremdes, Erdichtetes ist noch nicht in das biographische Material eingemischt worden. Das geschah erst durch den Schriftsteller, von dem wir im nächsten Kapitel zu reden haben.

II. Kapitel.

Rochlitz' Astorga-Roman.

Die zweite Periode der Astorga-Literatur brach 1825 an mit dem Erscheinen des zweiten Bandes von Friedrich Rochlitz' Aufsatzsammlung »Für Freunde der Tonkunst«, in der plötzlich eine Menge neuen biographischen Stoffes hingeworfen wurde. Die Neuigkeiten, die Rochlitz hier mitteilt, wurden später aus der Einkleidung, die er ihnen gegeben hatte, herausgeschält weiter verbreitet. Um aber diesen Notizen gegenüber den rechten Standpunkt zu gewinnen, muß man sie in dem Zusammenhang kennen lernen, in dem Rochlitz sie darbot.

Die Astorga-Neuigkeiten stehen in dem genannten Buche in dem Abschnitt »Häusliche Musik«.[1] Rochlitz läßt hier eine Frau Therese zwei lange Briefe an ihren Mann schreiben. In sentimentalem Überschwang schildert Therese darin ihre ganz harmlosen Reiseabenteuer und ihre Erlebnisse während eines Besuches bei ihren Verwandten. Diese Erlebnisse gipfeln in musikalischen Soireen im Familienkreise. Zur Einrichtung solcher häuslicher

[1] In der ersten Auflage (1825) wie in der zweiten (1830) stehen sie S. 67ff.; in der dritten (1868) S. 43ff.

Musikabende möchte Rochlitz durch die Briefe Anregung geben. Er läßt deshalb Frau Therese die ganze Disposition und Inszenierung dieser Soireen ausführlich darlegen. Einen großen Teil der letzteren nimmt der einleitende Vortrag eines der Mitwirkenden über Leben, Werke und Bedeutung des Meisters ein, von dem eine Tondichtung zu Gehör kommen soll, — eine Idee, die ja heute in den populären »Komponisten-Abenden« Verwirklichung gefunden hat. Rochlitz läßt Frau Therese zwei solchen Musikabenden beiwohnen: Der erste ist Emanuele d'Astorga gewidmet, dessen Stabat Mater aufgeführt wird, der zweite Johann Heinrich Rolle, dessen Oratorium »Der Tod Abels« zur Aufführung gelangt. Ein jeder dieser Abende wird von Therese in einem Briefe geschildert. Der Astorga betreffende nimmt 23 engbedruckte Oktavseiten ein. Ihn vollständig abzudrucken, würde nicht der Mühe lohnen; er sei daher in seinem belletristischen Teile nach Möglichkeit gekürzt, bzw. im Auszug dargereicht. Die Astorga-Nachrichten müssen wir jedoch, um volle Klarheit zu gewinnen, ungekürzt, samt ihren Verzahnungen mit dem Ganzen, wiedergeben.

Bei ihrer Betrachtung sei uns eine Vereinfachung gestattet: Die sicher falschen Details, deren Unrichtigkeit sich durch den Widerspruch mit authentischen, vorn gebotenen Nachrichten erweist, seien als solche gleich beim Abdruck des Rochlitzschen Textes in Fußnoten gekennzeichnet. Wir brauchen uns dann bei der Interpretation des Artikels nicht erst mit einer ausführlichen Widerlegung dieser Stellen aufzuhalten. Frau Thereses Brief beginnt also:

»Da bin ich denn! wohlbehalten und seelenfroh bin ich da! Die ersten freien Morgenstunden gehören Dir, mein liebster Mann! Ich habe mich ganz förmlich eingerichtet, Dir alles — und würden's Bogen über Bogen — alles, alles zu erzählen. Du liesest es ja doch gern von Deiner Therese; und sie tut sich dabei auch eine Güte. Nimm nur erst nochmals den herzlichsten Dank, daß Du die Hausfrau von Dir gelassen, und sie so lange entbehren willst. Ich weiß, es wird Dir schwer. Soll ich hierüber mich freuen oder trauern? Beides, lieber Mann: bald das, bald jenes, bald auch beides unter einander. Sei nur und bleibe gewiß, daß mein törichtes Schwester-

herz seine Sorgen und seine Sehnsucht anders nicht losgeworden wäre. Bin ich wieder bei Dir, so will ich alles einbringen, mit Liebe und Sorgfalt, mit angefrischter Heiterkeit, und auch sonst mit allerlei, was — o ich weiß — was Du gern hast, wenn Du auch nicht darnach aussehen willst. Dazu werde ich hier nicht weniges lernen, worauf ich in unsern vier Wänden lebenslang nicht gekommen wäre; ja, ich habe schon manches gelernt, ohngeachtet ich erst seit gestern Vormittag nach zehn Uhr hier bin. »Seit gestern Vormittags? nicht seit vorgestern Abends? wir hatten's doch so genau ausgerechnet!« Ja, man rechnet manchmal, und wenn's zum Treffen kommt — —«

»Doch das wird nimmermehr eine ordentliche Erzählung, und Du höchst ordentlicher Mann hast Dein Skandal. Still nur; ich will mich zusammennehmen und alles nach und nach entstehen lassen, wie es vor mir und in mir entstanden ist.«

Und nun wird mit aller Breite und Behaglichkeit die Reise, die Rast infolge eines Radbruches am Postwagen, das Wiedersehen mit der Schwester Ottilie und der Aufenthalt in deren Familie geschildert. Dem festlichen Mahle an blumengeschmückter Tafel »mit dem schönsten Damast und schönsten Geschirr« werden rühmende Worte geweiht. Dann erzählt Therese, wie sie über die Einrichtung der musikalischen Abende, die hin und wieder bei ihren Verwandten stattfanden, unterrichtet wurde. Gleich am ersten Abend sollte sie einem solchen Haus-Konzert beiwohnen. Umständlich schildert sie alle Mitwirkenden, die erscheinen; endlich aber kommt sie zur Hauptsache:

»Wir hatten etwa eine halbe Stunde beisammen gesessen und geplaudert, was jedem eben einfiel, als der Hausvater das Wort nahm: Nun hab' ich Ihnen aber, ehe wir zum Instrumente gehen, Rechenschaft von dem zu geben, was ich für diesen Abend gewählt habe. — Da wars mit eins stille; und auch die Mädchen setzten sich zurecht, um mit Ohren und Augen zu hören. In der ersten Abteilung wollen wir diesmal, fuhr der Schwager fort, ein ebenso seltenes, als vortreffliches Werk zu Gehör bringen: das Stabat Mater von Astorga. Astorga? fiel ich vorlaut ein; hab' ich doch selbst den Namen noch nie gehört. Lassen Sie sich das nicht wundern, antwortete er. Es gehört zum Schicksal jeder Kunst, die noch in der Periode größerer

Erweiterung und Fortbildung steht, daß fast alle zunächst nach dem Neuen fragen; es ist immer so gewesen, und im allgemeinen auch nicht zu tadeln. Nun ist es aber lange her, daß dieser treffliche und edle Mann gelebt hat; seine größern Werke, die überdies nicht eben zahlreich gewesen zu sein scheinen, sind, bis auf wenige, verloren gegangen, oder liegen in Bibliotheken Spaniens und Italiens, vielleicht auch im kaiserlichen Musikarchiv zu Wien und in Klosterbibliotheken zu Prag verborgen. Überdies ist von ihm selbst und seinem Leben bisher so wenig bekannt gemacht, daß auch der fleißige Gerber in seinem »Tonkünstlerlexikon«, ohngeachtet er alle frühern Geschichtschreiber dieser Kunst benutzt, doch nur einige und nicht einmal ganz richtige Zeilen von ihm beizubringen gewußt hat. Um so mehr, und da das Leben Astorgas an sich anziehend ist, gereicht es mir zum Vergnügen, Ihnen mehr davon mitteilen zu können. Ich habe den Stoff dazu unvermuteter Weise in Werken gefunden, wo sonst ganz anderes zu suchen ist, und wo, obgleich nur nebenbei, des Mannes gedacht wird. (Er nannte den Herrn einige ältere Werke über die Geschichte einzelner italienischer Staaten und einige Sammlungen Flugschriften oder Briefe aus jener Zeit.) Wenn ich diese vereinzelten Notizen, so gut ich kann, verbinde und die Lücken nach Wahrscheinlichkeit ausfülle: so kommt etwa Folgendes heraus — —«

»Du magst Dir denken, lieber Mann, wie wir aufhorchten, und wie, nach Art der einen oder der andern, vor Begier, alles aufzufassen, hier die Hände mit dem Strickstrumpf in den Schoß sanken, dort die Nadeln nur desto schneller fipperten. (Unter welche gehörte Deine Therese? Sag: unter welche?) Von dem aber, was wir erfuhren, erhältst Du auf beiliegendem, ach, dem vierten Blatte, nur einen Umriß, dem ich am Rande zuweilen ein Einschiebselchen anhänge.«

»Emanuele d'Astorga war der Sohn eines der angesehensten sizilianischen Reichsbarone, der abwechselnd in Palermo und auf seinen Besitzungen gelebt zu haben scheint. Hier wurde Emanuel um das Jahr 1680 (wahrscheinlich ein Jahr später) geboren[1]. Der

[1] Weder in Palermo, noch auf seines Vaters Besitzungen, sondern in Augusta wurde Emanuel geboren. Vgl. S. 33f.

Vater, ein kühner, rauher Mann, stand auf bedeutendem Posten in Kriegsdiensten. In den Verwirrungen, Streitigkeiten und Kriegen um die Unabhängigkeit Siziliens und des Adels in ihm, oder um des Landes Vereinigung mit Neapel, und Neapels mit Spanien, unter Ein königliches Szepter[1], trat er auf als Kämpfer gegen die verbindende Monarchie, und als Häuptling eines jener, in der ältern italienischen Geschichte nur allzubekannten, wüsten Soldatenhaufen, die den Krieg bloß als Handwerk trieben und mit wilder Tapferkeit jedem Führer — gleichviel welchem, wofür und wogegen — sich hingaben, bis ein anderer mehr zahlte. — (An den Rand: Unser Erzähler schilderte, indem er sich mehr an uns Frauen wandte, dies Wesen oder Unwesen, so wie die Lage der Dinge überhaupt, auf eine graunliche, aber darum nur desto anziehendere Weise. Deiner unwissenden Frau kam das Ganze dem ähnlich vor, was uns Walter Scott vom Zustande Schottlands in früher Zeit und von seinen Häuptlingen erzählt; nur freilich alles mit italienischer Eigentümlichkeit, wie dort mit schottischer.)«

»Der Knabe mag vornehmlich der Erziehung der Mutter überlassen gewesen und daher zunächst es gekommen sein, daß sich, bei feurigem Geist, ein ungemein zarter, inniger und frommer Sinn in ihm ausbildete, der ihm denn auch lebenslang eigen geblieben ist. Wir verlieren Emanuel aus dem Gesicht, ohne von seiner Erziehung etwas zu erfahren, außer, nach den Folgen, daß seine großen Naturgaben für die Tonkunst frühzeitig müssen bemerkt und sorgsam ausgebildet worden sein; wir verlieren ihn aus dem Gesicht, bis zu den furchtbaren Szenen in Neapel und Sizilien im Jahre 1701[2]. Sein Vater war in die Verschwörung verwickelt. Verwegen und trotzig alle Versöhnungsmittel verschmähend, wollte er mit dem Degen in der Faust fallen; ward aber von seinen eigenen Söldnern, deren Forderungen er nicht mehr befriedigen konnte, verraten, ausgeliefert, und, um die andern durch Schrecken niederzuhalten, mit noch einem seinesgleichen zum Tode auf öffentlichem Blut-

[1] Diese »Verwirrungen« bestanden nur in Rochlitz' Phantasie. Über den Zustand Siziliens in jener Zeit vgl. S. 46 f.

[2] »Furchtbare Szenen« spielten sich 1701 in Sizilien nicht ab. Vgl. S. 47.

gerüst bestimmt. Mutter und Sohn mußten seine Hinrichtung[1] mit ansehn: jene starb unter Zuckungen des Entsetzens, dieser verfiel in einen Zustand dumpfer Bewußtlosigkeit. Die Güter der Familie wurden eingezogen, alle Teile derselben verwiesen[2]. Der Jüngling floh nicht; alles Zuredens ungeachtet war er von der Stelle nicht wegzubringen, wo er Vater und Mutter unter so gräßlichen Verhältnissen hatte verscheiden sehen. Das Volk, dessen Rache, nun gesättigt, dem Erbarmen gewichen war, beschützte und versorgte ihn; und so scheint er einige Zeit an diesem Orte gelebt zu haben. Das Gerücht davon kam zu den Ohren der Prinzessin Ursini, der Oberhofmeisterin der Königin, die auf diese von so entschiedenem Einfluß war, als die Königin auf ihren Gemahl, Philipp den fünften. Die Prinzessin nahm sich des unglücklichen Jünglings an und ließ ihn zur Versorgung und Beruhigung seines irren Geistes in ein Kloster bringen; und zwar, damit er von den Gegenständen seines Schmerzes weit entfernt würde, vielleicht auch, damit er nicht wider Wissen und Wollen auf das Volk wirkte, in ein entlegenes Kloster — nach Astorga, einer Mittelstadt im spanischen Königreiche Leon. Hier hat er einige Jahre verlebt und von diesem Aufenthalte fortan, statt des geächteten, den Namen d'Astorga angenommen[3]. — (An den Rand: Eine gewisse, hier schweratmende Frau wagte, die Frage einzuschalten, wie er denn eigentlich geheißen habe. Wunderbar genug, war die Antwort: man weiß es nicht. Bis auf den Namen ist sein Haus vertilgt worden[4], und wo des Vaters gedacht wird, geschieht es nur, als des Barons oder des Jeronimo[5]. —«

»In dem Kloster war dem guten Jüngling beschieden, alles zu finden, was er wahrhaftig bedurfte: einen geistvollen, frommen

[1] Astorgas Vater lebte als angesehener Baron zu Palermo bis 1712. Vgl. S. 37 und 39.

[2] Der Vater blieb bis an seinen Tod, Emanuel bis 1744 im Besitz des Feudo Ogliastro. Vgl. S. 39 und 114.

[3] Emanuel brauchte den Namen Astorga nicht anzunehmen, weil ihn seine Familie seit mindestens hundert Jahren führte. Vgl. S. 28f. und 36.

[4] Glieder der Familie lebten noch gegen Ende des 18. Jahrhunderts. Vgl. S. 123f.

[5] Emanuels Vater hieß Francesco. Vgl. S. 33f.

Vertrauten, einen sorgsamen Arzt, und, in jenem Zeitalter der Kulmination italienischer Tonkunst[1], einen gründlichen Meister derselben, der sich des neuen Schülers ebenso sehr erfreute, als dieser des liebevollen Lehrers. So trat denn Emanuel, nach etwa zwei Jahren, wieder in die Welt hinaus, geläutert, beruhigt, höher gestellt in seinem Charakter; von neuem erblühend in seltener Schönheit; als Künstler aber, in der Komposition der Meisterschaft sich nähernd, im Gesange sie ergreifend. (Seine Stimme war ein überaus schöner, sanfter und herzrührender Tenor.) Genie, Talent, Neigung und gesamte Individualität, welche letztere durch die Verhältnisse seines Knabenlebens, durch die darauf folgenden Erfahrungen, nun durch die Einsamkeit des Klosterlebens nur noch mehr befestigt worden sein mag, bewogen ihn, sich fortan vor allem der Tonkunst zu widmen; und da sein ganzes Leben von jeher weit mehr nach innen, als nach außen gerichtet war: so scheint diese, einzelne Zwischenfälle abgerechnet, ihm auch lebenslang genügt zu haben. Also finden wir ihn wieder im Palaste des Herzogs Franz von Parma. Wie er dahin, und in so große Gnade bei diesem Fürsten gekommen: das wissen wir nicht. Das Einzige lehrt die Folge, daß er im zwei oder drei und zwanzigsten Lebensjahre in dessen Dienste getreten, mit liebreicher Auszeichnung, und auch seiner Geburt gemäß behandelt worden, und die Seele der ausgesuchtesten Kammermusik seines Gebieters gewesen ist. Seiner entschiedenen Vorliebe für den Solo-Gesang (doch auch in mehreren Stimmen), und jener seiner Lage ist es wohl zunächst zuzuschreiben, daß fast alle seine Kompositionen, auch aus späterer Zeit, zu dieser, dem Stoff und der äußeren Form, nicht aber dem Geiste und der Kunst nach, einfachen Gattung gehören, auch bloß vom Klavier oder dem Quartett begleitet sind: ein besonderes Verhältnis aber, das für ihn wieder zur schweren Prüfung ward, ist ohne Zweifel Ursache, daß er in dieser Gattung schon jetzt einen Grad der Meisterschaft erreichte, wie ihn nur sehr wenige der

[1] Hier zählt Rochlitz in einer Anmerkung, die wegbleiben möge, die bedeutendsten italienischen Komponisten der Zeit auf.

größten Künstler irgend einer Zeit und irgend einer Nation erreicht haben.«

»Dies besondere Verhältnis geben uns, die seiner gedenken, aus leicht begreiflichen Ursachen mehr zu erraten, als daß sie es darlegten. Es ähnelt dem des Torquato Tasso am Hofe Alphonsens von Ferrara: aber — so verrät wenigstens der Ausgang — mehr, wie dies Goethe darstellt, als wie es, leider, war. Astorgas zahlreiche, kleine, rührende Kantaten für den Sopran und Tenor, seine köstlichen Duette für dieselben Stimmen aus dieser Zeit, waren alle für seine erlauchte Schülerin und ihn selbst geschrieben. (An den Rand: Du magst Dir denken, lieber Albert, wie wir Frauenzimmer vollends hier aufatmeten; wie wir dies zarte und doch ängstende Verhältnis bis aufs Pünktchen ausgemalt zu sehn brannten: aber der grausame Mann gab uns nichts, als was hier steht, und ohngefähr mit denselben Worten.) Später, dieser Gattung und der ihr eigentümlichen Schreibart einmal vorzüglich gewohnt, und, vielleicht nicht ohne Hineinspielen der Erinnerung an seine Jugendzeit, blieb er ihr fort und fort vorzüglich zugetan; selbst sein vortreffliches Stabat Mater und Requiem (von welchem letztern sich jedoch nur einzelne Sätze wollen vorfinden lassen, weshalb man zweifeln möchte, ob er es vollendet) beide aus später Zeit, gehören größtenteils dieser Gattung und Schreibart zu: nur daß alles hier, in den Hauptsätzen, so hoch gesteigert und so vollendet ausgeführt wird, als dies ohne Ausgreifen in Fremdartiges, möglich scheint[1].«

»Der Herzog durchblickte endlich das, wenn noch so unschuldige, doch nichtsdestoweniger gefährliche Verhältnis. Huldreich und fürsorgend sandte er seinen Liebling mit den besten Empfehlungen dem Kaiser, Leopold dem ersten, zu; von welchem eifrig frommen und Musik liebenden Monarchen dieser denn auch gnädig aufgenommen, seines Umgangs gewürdigt und in jeder Hinsicht ausgezeichnet wurde. Aber wenige Jahre darauf (1705) starb Leopold; und wie unter seinem Sohne und Thronfolger, Joseph dem ersten, sich gar manches änderte, mag sich auch Astorgas Lage geändert

[1] Hier fügt Rochlitz in einer Note eine Charakteristik der Kunst Astorgas bei, die wir auf den 2. Band unsrer Studien versparen.

haben. Wir sehen ihn bald nach jenem Regierungswechsel, doch unter ehrenvoller Belobung, scheiden; und alles, was über den Rest seines Lebens — die größere Hälfte desselben — sich noch hat ausfinden lassen, kommt auf folgendes wenige hinaus.«

»Seit die Dinge in Spanien, Neapel und Sizilien einige festere Haltung gewonnen hatten, erhielt Astorga durch Betrieb der Herzogin von Ursini und die Gunst der Königin eine jährliche Unterstützung, die ihn in den Stand setzte, frei, und einigermaßen seiner Abkunft und Erziehung gemäß, zu leben[1]. Er benutzte diese Freiheit, nach und nach fast alle gebildete Länder Europas und ihre Fürstenhäuser kennen zu lernen. Überall war er geachtet und willkommen. Mit seiner Kunst trat er nie und nirgends öffentlich auf[2]: sondern, wie er seine Kompositionen nur handschriftlich mitteilte[3], so sang er sie auch, sich selbst auf dem Klaviere begleitend, nur ausgewählten Zirkeln vor. Überhaupt wußte er und war geübt, in all seinem Tun und Bezeigen eine gewisse sanfte Würde und Zurückhaltung, die aber nur um so mehr für ihn einnahm, zu behaupten; und wie auf ihn anwendbar war, was dort vom Tasso gesagt wird:

Er kann
Unedlen Stoff, der nur den Knecht bezeichnet,
An seinem Leib nicht dulden; Alles soll
Ihm fein und gut und schön und edel stehn —

so will man auch nie ein unedles, unfeines Wort von seinen Lippen vernommen haben. So zeigte er sich im Laufe von zehn bis zwölf Jahren in Madrid, Lissabon, in mehrern Hauptstädten Italiens (nur sein Vaterland, für ihn den Schauplatz des Entsetzens, ver-

[1] Dazu brauchte er keine Unterstützung. Die Einkünfte aus seinen Gütern ermöglichten ihm ein standesgemäßes Leben. Vgl. S. 23.

[2] Hier bemerkt Rochlitz: »Woher Hawkins, und aus ihm Gerber, die Nachricht von dem einzigen Falle des Gegenteils genommen, daß er nämlich 1726 sein dramatisches Idyll, Daphne, zu Breslau aufgeführt habe, und wie viel Glaube dieser Nachricht beizumessen, wäre erst zu untersuchen«. Wir kommen im Text darauf zurück.

[3] Den Druck der Kantaten von 1726, der eine wichtige Ausnahme bildet, kennt Rochlitz nicht.

mied er)[1], in London, Paris, dann wieder auf kurze Zeit in Wien, nun in Prag; und jetzt verschwindet er unsern Augen gänzlich. Wahrscheinlich, daß er in Böhmen, außer der romantisch schönen Natur, damals das fand, was er zunächst bedurfte: friedliche, in seiner Weise religiöse, in seiner Kunst ausgezeichnete Menschen; und daß er darum hier, entweder in klösterlicher oder doch in einer, dieser ähnlichen Stille und Zurückgezogenheit, seine Tage beschloß — wann? das wissen wir nicht, sondern nur, daß es in mittlern Mannesjahren geschahe. Sein Stabat Mater scheint er in London geschrieben zu haben; wenigstens besaß dort von lange her die Academy of ancient Music die Abschrift desselben, von welcher die andern ausgegangen sind — —«

»Nun, mein lieber Mann, wunderst Du Dich nicht, daß ich das alles so genau habe merken und so präzis hinschreiben können? Ja, ich würde mich auch wundern, wenn ich es mir von mir zugeschickt bekäme! Hernach würde ich den Kopf schütteln. Sie hat mit dem Nachbar gepflügt, würde ich sagen; und sieh, da hätt' ich eine — Unwahrheit gesagt. Nicht nur gepflügt nämlich, sondern auch gedüngt, eingesäet, geschnitten, und was weiß ich! Die Mord-, die Liebesgeschichte, eine herzliche Zuneigung zu dem Künstler, und eine sanfte Begier, jenes sein Werk zu hören — das war mir von der Mitteilung des Schwagers geblieben: sonst nichts Rechts, das ich wüßte. Da ich Dir doch aber etwas Rechts senden wollte, ging ich den Schwager an, der mir denn einen Band seiner »Studien« gab: das heißt, einen Quartanten, worein er, eigentlich nur für sich selbst, aufzeichnet, was er gedacht, gefunden usw., und was er nicht vergessen will. Aus diesem ist alles abgeschrieben; und will ich wenigstens den Ruhm behaupten, ehrlich zu sein. — Aber nun denke Dir, guter Albert, wie durch diese Vorbereitung alle, gleich mir, brannten — die einen, das Werk so genau und trefflich auszuführen, die andern, es so vollständig, so liebevoll und so recht in seiner Art aufzunehmen, als irgend möglich. Und wie gelang nun beides! . . .«

[1] Emanuel hielt sich in späterer Zeit wiederholt in Sizilien auf, so 1708 und 1717/18. Vgl. S. 59f. u. 104ff.

»Von dem Werke selbst, und auch von seinem tiefen, teilweise frommentzückenden Eindrucke zu sprechen, bin ich nicht im stande. Lebenslang werde ich beides nicht vergessen, tausendmal mit gerührter Freude daran denken; namentlich an das köstliche Terzett:

O quam tristis et afflicta
Fuit mater benedicta —

Lieber Albert: Dies ist mir so in die Seele gedrungen, hat mit dieser sich so vereinigt, daß ich es, wie es ist, in mir trage, von innen heraus höre, und (laß es mich gestehen) vor Schlafengehen gebetet habe: Gib, daß ich es noch höre, wenn ich einst auf dem Sterbelager ruhe! — —«

Als sich danach Therese in stofflich ziemlich fernliegende Reflexionen verliert, wird sie durch ihre Schwester Ottilie im Schreiben unterbrochen.

»Ach, da kommt Ottilie. Wie? was? ruft sie. Weißt Du denn, daß es bald Mittag ist? Und Du sitzest noch auf derselben Stelle, und glühest über und über? »Ich muß nur erst noch . . .« »Nichts mußt Du noch! gar nichts! Es kommen der Tage mehrere! Ich weiche nicht vom Fleck, bis Du geschlossen hast!« — Ich bitte: es hilft nichts. Sie klingelt nach Licht. Nein, das ist zu arg: sie nimmt mir das Schreibzeug weg. »Ottilie, höre doch: nur noch einen vernünftigen Abschied!« — »Wer einen vernünftigen Brief fünf Bogen lang erhält, der denkt sich den schon selbst dazu!« — »Ottilie: nur noch eine Feder voll! im Ernste!« — »Nun da! aber nicht mehr!« Was will ich machen? Für heute also nur das herzlichste Lebewohl, Du lieber, guter Albert! Tausend Grüße . . . O weh: aus ist's! Also nur mit Bleifeder: Deine getreue Therese.«

Das ist der Brief, der in der Astorga-Literatur eine Umwälzung hervorrufen sollte. Wir können diese Wirkung heute kaum mehr begreifen. Dem unbefangenen Betrachter stellt sich das ganze Schriftstück als eine freie Phantasie dar, in der, nach Art der historischen Romane, einige geschichtliche Momente benutzt und durch hinzuerfundene ergänzt wurden. Keinem

Historiker würde es heute einfallen, das hier Vorgetragene als Geschichte anzusehen und als solche weiterzuerzählen. Man erkennt sofort, daß die geschichtlichen Partien in dem Briefe infolge ihrer Verquickung mit der rein erfundenen Handlung der Realität entbehren. Diese Partien sind einer fingierten Person in den Mund gelegt, bzw. werden sie aus dem »Studienbande« einer fingierten Person von einer anderen fingierten Person abgeschrieben, — damit rücken sie aber aus der Sphäre des Tatsächlichen in die der Phantasie.

Solch eine sachliche Beurteilung fanden diese Astorga-Notizen bei Rochlitz' Zeitgenossen und unmittelbaren Nachfolgern, die sich mit Musikgeschichte beschäftigten, jedoch nicht. Diese sahen sie überhaupt nicht kritisch an, sondern ließen sich durch die Fülle des interessanten Materials blenden, die hier vor ihnen ausgeschüttet lag. Voller Freude, nun die bisher so spärlichen Nachrichten über Astorgas Leben in ihren Schriften wesentlich bereichern zu können, rissen sie Rochlitz' Astorga-Notizen aus dem Briefzusammenhang heraus und erzählten sie als Geschichte weiter.

Einem einzigen von ihnen, dem ersten, der die Notizen in weitere Kreise trug, fiel wenigstens die ganz ungenügende Quellenangabe der Neuigkeiten auf. Es war der Autor des Astorga-Aufsatzes in Schillings »Universal-Lexikon der Tonkunst«, das 1835 in Stuttgart erschien[1]. Er macht am Ende seines Artikels Rochlitz den Vorwurf, »uns bis jetzt noch die Quellen seiner Erzählung schuldig geblieben« zu sein, »auf deren Bekanntmachung alles ankommt, um genauerer, oder wenigstens selbst eigener Prüfung willen. Da diese Quellenangabe«, so fährt er fort, »vielleicht auch manchem nähere Spuren für ein weiteres Forschen ausfindig machen könnte, so wird der geehrte Erzähler sie uns gewiß nicht länger vorenthalten, da er durch Anzeige derselben der guten Sache nützt, sich selbst aber nicht schadet, sobald nur die noch unbekannten

[1] »Encyclopädie der gesamten musikalischen Wissenschaften oder Universal-Lexikon der Tonkunst«. Redakteur: Dr. Gustav Schilling. — Der Astorga-Artikel ist mit »+ b.« unterzeichnet. Möglicherweise könnte L. Rellstab der Verfasser sein; sein Name wird unter den Mitarbeitern des Lexikons genannt.

Quellen nicht gar zu nichtig sind, was wir hier nicht im geringsten zu befürchten haben. Da es aber überall Ungläubige gibt, so bitten wir hier den Erzähler wiederholt um vollständige Anzeige dieser Quellen, um der Sache und um des Erzählers willen, damit auch die Gegner schweigen.«

Darauf hätte Rochlitz antworten müssen. Er hätte den Sachverhalt klarlegen und eingestehen müssen, daß zum mindesten ein Teil seiner Neuigkeiten der authentischen Quellen entbehrte. Aber er tat es nicht. Obwohl er das Erscheinen des Schillingschen Lexikons um sieben Jahre überlebte, äußerte er sich nicht zu der Angelegenheit. Weder in einer Zeitschrift noch im Texte seiner »Sammlung vorzüglicher Gesangstücke«(1838—1840), in dem am besten dazu Gelegenheit gewesen wäre, weil er hier auch auf Astorgas Werke zu sprechen kommt, hat Rochlitz ein Wort darüber verloren.

Was mag der Grund von Rochlitz' beharrlichem Schweigen gewesen sein? Mit der Veröffentlichung seines Astorga-Briefes hatte er die Absicht verfolgt, für die fast ganz vergessenen Werke des Meisters, namentlich für dessen Stabat Mater, Teilnahme zu erwecken. Und das gelang ihm wirklich bis zu einem gewissen Grade. In seinen »Grundlinien zu einer Geschichte der Gesangsmusik«[1], in denen er auch der Kunst Astorgas einen Abschnitt widmet, wirft er sich darob stolz in die Brust. Er mochte diesen Erfolg wohl der Romantik der von ihm erzählten Lebensgeschichte zuschreiben. Erklärte er nun auch nur einzelne dieser Nachrichten für unwahr, so entzog er damit der Person Astorgas die Teilnahme der Menge; dann mußte auch ihr Interesse für den Tondichter Astorga schwinden, und die kaum wiedererweckte Pflege der Astorgaschen Musik drohte von neuem einzuschlafen. Um das zu vermeiden, mochte Rochlitz strengstes Stillschweigen über die ganze Angelegenheit bewahren.

Ehe wir auf die Einzelheiten seines Artikels eingehen, müssen wir uns darüber unterrichten, wie es überhaupt mit der Zuverlässigkeit Rochlitz' in historischen Dingen steht.

---

[1] 1832 als vierter Band der Sammlung »Für Freunde der Tonkunst« erschienen. Die betreffende Stelle steht S. 134f. 3. Aufl. S. 87 f.

Johann Friedrich Rochlitz, der sein Leben (1769—1842) fast ausschließlich in Leipzig verbrachte, war einer der angesehensten Schriftsteller seiner Zeit. In weitesten Kreisen bereits als Verfasser gefühlvoller Romane, Novellen und Gedichte bekannt, eroberte er sich auch die Achtung der Musikkenner und -freunde als Musikschriftsteller. Wirkliche Verdienste hat sich Rochlitz als Mitbegründer und (bis 1818) Chefredakteur der bei Breitkopf und Härtel herausgegebenen »Allgemeinen Musikalischen Zeitung« erworben. In dieser Zeitschrift wirkte er unermüdlich und tatkräftig für die Einbürgerung der Werke Mozarts, Haydns und Beethovens. Als einer der ersten Herausgeber von Musterbeispielen aus der älteren Musikliteratur, — der schon genannten »Sammlung vorzüglicher Gesangstücke« —, hat er Bahnbrechendes geleistet. Das hohe Ansehen, das er als Herausgeber, Musikästhetiker und Kritiker weit und breit genoß, veranlaßte seine Zeitgenossen, auch die historischen Notizen, die Rochlitz gelegentlich publizierte, auf Treu und Glauben hinzunehmen. Aber nicht lange nach seinem Tode erschütterten die historischen Forschungen bedeutender Gelehrten das Vertrauen der Nachwelt zum Historiker Rochlitz vollständig.

Otto Jahn bewies in seinem »Mozart«, daß Rochlitz nicht nur mehrere Tatsachen aus Mozarts Leben zu entstellen gewagt, nein auch verschiedene von ihm erzählte Einzelheiten über Mozart frei erfunden hatte[1]. Von einem angeblich ganz von Mozart stammenden Briefe konnte Jahn nachweisen, daß ihn Rochlitz zum großen Teile erdichtet hatte[2]. Auch Friedrich Chrysander ertappte Rochlitz bei einer unrichtigen Darstellung historischer Tatsachen[3] und fällte das treffende Urteil über ihn: »Rochlitz gehört zu den Geistreichen, die geschichtliche Einsicht verachten und doch aller Orten mit ihrem historischen Wissen großtun.« Nicht einmal auf einem Gebiete, das er aufs bequemste hätte studieren können, be-

[1] »W. A. Mozart«, Erste Auflage Bd. II, S. 447, Bd. III, S. 162f. 224 und 225; vierte Auflage Bd. I, S. 660, 833 und 835.

[2] Erste Aufl. III, 496f., vierte Aufl. II, 123.

[3] »G. Fr. Händel« I, 12.

müht sich Rochlitz, historisch Richtiges zu geben: Er entwirft vom Leipziger Kirchenkultus vor und zu Bachs Zeit ein zum großen Teile falsches Bild, wie Philipp Spitta in seinem »Johann Sebastian Bach« festgestellt hat[1]. Auch Moritz Fürstenau[2] erklärt eine höchst zweifelhafte Angabe Rochlitz' durch dessen Neigung, »einfache, durch die Verhältnisse herbeigeführte Tatsachen ins Gewand romantischer Erzählung zu kleiden«. Auch er hatte ihn erkannt.

Diese Beispiele genügen, um darzutun, daß Rochlitz kein gewissenhafter Historiker war. Wenn er aber selbst in rein geschichtlichen Arbeiten nicht bei der Wahrheit blieb, — ist es dann ein Wunder, daß er in einer phantastischen Plauderei, wie der Astorga-Brief ist, seiner Einbildungskraft die Zügel schießen ließ?

Indirekt gesteht Rochlitz in seinem Aufsatz selbst, darin fabuliert zu haben. Er läßt seinen Erzähler ausdrücklich bekennen, die Notizen der älteren Autoren, »so gut er kann, verbunden und die Lücken nach Wahrscheinlichkeit ausgefüllt zu haben.« Daraufhin und nach unsren obigen Darlegungen darf man aber getrost allen Stoff, der sich allein bei Rochlitz, nicht aber bei den älteren, von ihm mit Namen genannten Autoren (Hawkins und Gerber) findet, als »Lückenausfüllung nach Wahrscheinlichkeit« betrachten. Diesen »Füllstoff« entlehnte er zum Teil allgemeingeschichtlichen Werken. Er läßt seinen Erzähler ja erklären, er habe »einige Werke über Geschichte einzelner italienischer Staaten und einige Sammlungen Flugschriften oder [!] Briefe aus jener Zeit« benutzt. Wenn er aber hinzufügt, in diesen Werken werde »Astorgas, obgleich nur nebenbei, gedacht«, so erscheint das im Zusammenhang mit dem Ganzen wenig glaublich. Astorga wurde in jenen Schriften höchst wahrscheinlich überhaupt nicht genannt; Rochlitz stellte seine Person wohl nur mit poetischer Lizenz in die dort geschilderten Verhältnisse hinein. Außer aus allgemeingeschichtlichen Werken gewann Rochlitz das Material zu der »Lückenausfüllung«

[1] Bd. II, S. 55, Anm.

[2] »Zur Geschichte der Musik und des Theaters am Hofe zu Dresden«. Dresden, 1862. Bd. II, S. 80f.

zum Teil durch Folgerungen, zum Teil schöpfte er es aus seiner Phantasie[1].

Klar erkennbar hebt sich aus dem gesamten Material der Grundstock der authentischen Notizen aus Hawkins und Gerber heraus, der Komplex jener Einzelheiten, die uns bereits bekannt waren. Überall, wo er jenen bedeutenden Geschichtschreibern getreulich Gefolgschaft leistete, blieb Rochlitz auf sicherm Boden. Doch benutzte er die alten Nachrichten nicht vollständig. Einige Details, die ihm offenbar nicht romantisch genug waren, ließ er weg. So konnte er den augenleidenden, mit englischen Kaufleuten verkehrenden Baron nicht gebrauchen. Auch daß der Schöpfer des »Stabat Mater« eine Schäferoper komponiert hatte, paßte ihm nicht. Er erwähnte dieses Werk lediglich in einer Anmerkung, in der er, allerdings mit Recht, die Meldung von der Inszenierung der Oper in Breslau durch den Meister selbst in Zweifel zog. In den »Grundlinien« (1. Aufl. S. 136, 3. Aufl. S. 88) bezweifelt er aber überhaupt, daß Astorga eine Pastoraloper geschrieben hat. Er sagt dort: »Eine einzige kleine Schäferoper soll er geschrieben haben. Die Quelle dieser Nachricht ist bedenklich.« Er hat sich also nicht einmal die Mühe genommen, Walthers Lexikon einzusehen, auf das Gerber bei der Dafnisnotiz ausdrücklich hinweist. Dort hätte er die ganz »unbedenkliche« Quelle, Matthesons »Patriot«, zitiert gefunden.

In dem Briefe bot Rochlitz das Material von Hawkins und Gerber, Kleinigkeiten abgerechnet, getreu. Gegen die einfachen

[1] Vielleicht ließe sich über die Entstehung der Rochlitzschen Geschichten aus dem literarischen Nachlaß Rochlitz' volles Licht gewinnen. Ich versuchte deshalb, den Nachlaß ausfindig zu machen. Doch konnte ich seinen Verbleib nur zum Teil ermitteln. Das einzige, was ich fand, ist ein Konvolut »Rochlitziana« auf der Leipziger Universitätsbibliothek. Es enthält Zeitungen, Konzepte zu Vorträgen, sowie des Verfassers durchschossen gebundenes Handexemplar der »Grundlinien«. In letzteres sind handschriftliche Nachträge für eine neue Auflage des Buches — offenbar kurz vor Rochlitz' Tode — eingezeichnet. In den Astorga betreffenden Partien findet sich kein Wort der Ergänzung oder Erklärung. — Wegen Aufspürung des übrigen Nachlasses wandte ich mich an Herrn Professor Dr. Wustmann, Direktor der Stadtbibliothek zu Leipzig. Er wies mich an Herrn Justizrat Gensel in Leipzig, einen besonderen Rochlitzkenner, der mir jedoch auch nicht zu dem Gesuchten verhelfen konnte.

logischen Folgerungen, die er aus diesen Nachrichten zog, ist nichts einzuwenden. Daß Astorgas Vater ein sizilianischer Baron war, daß Emanuel, als Edelmann, nicht öffentlich als Künstler auftrat, daß er die Hauptstädte Europas besuchte, — all diese Einzelheiten ergeben sich von selbst, sind richtige Schlüsse.

Dagegen aber nun die Menge willkürlicher Folgerungen und Annahmen!

Verschiedene offenbare Unwahrheiten wurden als solche bereits vorn in den Anmerkungen gekennzeichnet. Unwahr ist, daß Astorga in Palermo oder auf einem Gute seines Vaters geboren sei, unwahr ist, daß sein Vater Jeronimo geheißen habe und als Empörer hingerichtet worden sei. Unwahr sind alle aus diesen Annahmen gefolgerten Einzelheiten, die Todesart der Mutter, die Einziehung der Güter, das Fernbleiben Emanuels von seinem Heimatland. Wie kam aber der Verfasser zu jenen falschen Voraussetzungen?

Rochlitz sah in Astorga in erster Linie den Schöpfer des Stabat Mater. Daß er gerade zur Komposition dieses Werkes besonders berufen gewesen sei, wollte Rochlitz durch sein Märchen begründen. Emanuel hatte in dem Werke die ergreifendsten Töne für die Schmerzen der Maria auf Golgatha gefunden; dann mußte er, nach Rochlitz' Vorstellung, selbst eine ähnlich grausige Szene wie Maria erlebt haben. So erfand Rochlitz das Gräßliche: Den Sohn, der den Vater auf dem Schafott und die Mutter »unter Zuckungen des Entsetzens« enden sieht. In einem so schwer Geprüften mußten wohl bei der Beschäftigung mit dem Stabat Mater-Text eigene Erinnerungen wach werden, die ihn zur tiefsten und ergreifendsten Vertonung des Gedichtes inspirierten. So hatte Rochlitz mühelos ein erschütterndes Jugenderlebnis, eine Begründung für die Verschollenheit des Familiennamens und eine gute Motivierung für das Zustandekommen der besonders inhaltschweren Komposition des Stabat Mater gefunden.

Rochlitz zog ferner den Schluß: Ein Mensch mit den geschilderten Erfahrungen mußte ein ernster Charakter geworden sein, die Saiten seiner Leier mußten für den Ausdruck der Trauer, nicht der Lust gestimmt sein. Wie hätte also Emanuel eine leichte Schäferoper komponieren sollen, — o nein! Aber ein Requiem, das mußte

etwas für ihn sein. Nun hatte zwar Rochlitz nirgends etwas über ein Requiem von Astorga gelesen, geschweige eine Note von einem solchen gesehen. Aber gleichwohl konnte Astorga doch eins geschrieben haben, — und diese Möglichkeit genügte dem Dichter. Die geheimnisvolle Bemerkung dazu, es wollen sich nur einzelne Sätze davon vorfinden lassen, nahm sich im Ganzen vortrefflich aus. Wer etwa nach jenen Fragmenten in Bibliotheken suchen wollte, dessen Bemühen wäre vergeblich: Astorgas Requiem hat nirgends als in Rochlitz' Phantasie existiert.

Wie steht es nun aber um die geschichtliche Untermalung, die Rochlitz den von ihm erfundenen erschütternden Jugenderlebnissen Emanuels gab? Entspricht sie wenigstens den Tatsachen? Wir werden sehen. Liest man sie für sich durch, so fallen einzelne Unklarheiten darin auf. So bleibt dunkel, welcher Art die »Streitigkeiten« waren, in denen Astorgas Vater eine Rolle gespielt haben soll. Nur verschwommen ist auch der Schauplatz der Ereignisse angedeutet. Rochlitz spricht von Verwirrungen und Kriegen um die Vereinigung Siziliens mit Neapel und läßt die Streitigkeiten im Jahre 1701 mit einer Katastrophe »in Neapel und Sizilien« enden. Mit der Jahreszahl ist ein fester Punkt gegeben. Durchforscht man die Geschichte der Mittelmeerstaaten dieses Jahres, so läßt sich lediglich in Neapel ein Konflikt mit blutigem Ausgang nachweisen. Daß Rochlitz zunächst diesen allein im Sinne hatte, dafür spricht seine plötzliche Erwähnung einer Verschwörung, von der vorher ganz und gar nicht die Rede war. Er hatte zweifellos in einem Werke über neapolitanische Geschichte nachgelesen[1] und darin die Macchia-Verschwörung, die im Jahre 1701 in Neapel angestiftet und gesprengt wurde (wir kommen im IV. Kapitel darauf zurück), für seine Zwecke brauchbar gefunden. Nun hatte er aber als Wohnsitz Emanuels bisher nur Sizilien genannt; er mußte also eine Verbindung herstellen. Er half sich sehr einfach, indem er die »furchtbaren Szenen« der Verschwörung in Neapel und in Sizilien sich abspielen ließ. Während des Schreibens be-

[1] Verschiedene Werke können in Betracht kommen. Eins mit Wahrscheinlichkeit als seine Quelle zu nennen, ist jedoch nicht möglich, da Rochlitz alle entlehnten Züge bis zur Unkenntlichkeit verwischt hat.

festigte sich in ihm der Glaube, daß Sizilien der Ort jener Szenen gewesen sei, und gegen Ende seiner Notizen sagt er, Emanuel habe auf seinen Reisen allein sein Vaterland, »für ihn den Schauplatz des Entsetzens«, vermieden. Damit bezeichnet er, die frühere Unbestimmtheit aufgebend, Sizilien als den Ort, wo die Opfer jener Verschwörung fielen. In Sizilien kam es aber, wie vorn nachgewiesen wurde, im Jahre 1701 zu keinerlei blutigen Auftritten. Wieder müssen wir Rochlitz durch die Hintertüre der poetischen Lizenz hinausschlüpfen lassen.

Schwerlich dürfte zu entscheiden sein, wie Rochlitz dazu kam, Emanuels Vater den Namen Jeronimo beizulegen. Der Name Girolamo oder Jeronimo, — beides italienische Formen für den lateinischen Hieronymus —, kommt bei den Italienern häufig vor. Rochlitz konnte ihn also ganz willkürlich gewählt haben. Vielleicht hatte er aber auch den Vornamen einer der Männer, die er in der Geschichte der Macchia-Verschwörung erwähnt gefunden, herausgegriffen. In der Tat kommt ein Girolamo Capece, Marchese di Rofrano, in allen ausführlicheren Beschreibungen jener Verschwörung vor. Natürlich wäre die Entlehnung des Vornamens von dorther nicht minder willkürlich. Gleichwohl sollte diese Möglichkeit spätere Astorgabiographen auf eine falsche Bahn lenken, die in ein völlig fremdes Gebiet hinüberleitete.

Wir wenden uns nun jenen Notizen zu, die sich zwar nicht durch Widerspruch mit authentischen Meldungen als bestimmt unwahr kennzeichnen, die aber, weil sie bei dem Fabulisten Rochlitz zuerst erscheinen, zum mindesten verdächtig sind.

Da ist die Nachricht von dem Eingreifen der Fürstin Ursini in die Jugendentwicklung Emanuels. Schon im ersten Teile wiesen wir sie als unglaubwürdig ab. Auf welchem Wege gelangte aber Rochlitz zu dieser Annahme? Wohl auf dem folgenden: Er wollte den Ursprung des Namens »Astorga« erklären. Die von Hawkins und dann von Gerber gegebene Erklärung nach der spanischen Stadt genügte ihm nicht. Er brauchte irgend eine interessante Persönlichkeit am spanischen Hofe, die jene Namensverleihung veranlassen mußte. In der Fürstin Ursini war sie leicht gefunden, in jener weltberühmten geist- und energievollen Diplomatin, die länger als

ein Jahrzehnt den spanischen Hof zu beherrschen wußte. Durch sie stellte Rochlitz mit einem geschickten Zuge die Verbindung zwischen dem jungen sizilianischen Baron und der Stadt Astorga in Spanien her. Er erklärte die Fürstin zu seiner Beschützerin und ließ ihm durch sie ein Asyl im Kloster zu Astorga anweisen. Die Titelverleihung ergab sich so aufs natürlichste, und der angeblich bettelarme Edelmann konnte durch die einflußreiche Dame obendrein »eine jährliche Unterstützung« ausgewirkt erhalten, die ihm ein standesgemäßes Leben ermöglichte. So war dem armen Burschen doch geholfen.

Sodann die romantische Episode am Hofe zu Parma. Selbst wenn Emanuel zu der von Rochlitz angegebenen Zeit in Parma gewesen wäre, wofür keinerlei Beleg vorhanden ist, selbst wenn er sich mit einer Prinzessin bei Hofe in einen Liebeshandel eingelassen hätte, — in keinem Falle war letzterer von der Art, wie ihn Rochlitz charakterisiert. Denn die einzige Person, die danach aus der herzoglichen Familie in Betracht kommen könnte, war die Nichte und Stieftochter des Herzogs Franz, Elisabeth Farnese. Diese war aber damals erst elf Jahre alt[1]. Ein Verhältnis, wie es Goethe im Tasso schildert, konnte also nicht bestehen. Aber Rochlitz hat auch sicherlich nicht speziell diese Prinzessin gemeint. Er dachte sich die typische Prinzessin, in die sich der Held der Geschichte, wie üblich, zu verlieben hat. Er nennt ja keinen Namen der Geliebten und deutet die Beziehungen nur allgemein und verschwommen an. »Dies besondere Verhältnis«, sagt Rochlitz, »geben uns, die seiner gedenken, ... mehr zu erraten als daß sie es darlegten.« Das kommt aber bei Rochlitz dem Bekenntnis gleich, die ganze Episode »erraten«, d. h. erfunden, erdichtet zu haben.

Ein rührendes Liebesgeschichtchen durfte doch nicht fehlen, wenn das Ganze fesseln sollte. Und Interesse für den Komponisten zu erwecken, betrachtete ja Rochlitz als seine Hauptaufgabe. Deshalb wählte er auch gerade Parma als Ort der Episode. Der Hof der Farnese zu Parma war ob seines Glanzes Jahrhunderte hindurch berühmt. Kein Kavalier versäumte ihn zu besuchen. Selbst der

[1] Nach den Darlegungen von Stechow. Vgl. S. 204f.

Doktor Faust im deutschen Puppenspiele mußte ein Abenteuer am Hofe zu Parma erleben. Rochlitz wußte recht gut, daß Parma, obwohl sein Glanz längst erloschen war, in der Vorstellung des Volkes noch immer als Stadt der rauschenden Feste mit den interessantesten Gästen galt. Deshalb ließ er Astorga in Parma seinen Liebestraum träumen. Nähere Einzelheiten konnte Rochlitz über das Liebesverhältnis nicht angeben, ohne Gefahr zu laufen, in offenen Widerspruch zur Geschichte zu geraten. So empfahl er denn dem Leser, sich die Einzelheiten nach dem Schema von Goethes Tasso selbst auszumalen. Er half nur mit der Kolorierung nach, daß Emanuel, den er ja zum »herzrührenden Tenor« gestempelt hatte, Kantaten und Duette für seine »erlauchte Schülerin und sich selbst, — für Sopran und Tenor«[1] — komponiert habe. So erhielt die nach Parma verpflanzte Tasso-Episode auch noch eine musikalische Würze.

Schließlich noch ein Wort über Rochlitz' Äußerung, Astorga habe »wahrscheinlich seine Tage in Böhmen beschlossen«. Hier liegt lediglich eine freie Ergänzung der Notiz bei Hawkins und Gerber vor, nach der Emanuel unter anderen Ländern auch Böhmen besuchte. Wir wissen, daß Rochlitz' Ergänzung falsch ist. Mit seiner Vermutung, daß Emanuel in einem Kloster starb, kann er vielleicht das Richtige getroffen haben; nur lag dies Kloster dann nicht in Böhmen, sondern im fernen Spanien.

Es ist eine unerfreuliche Aufgabe, das duftige Gebilde eines Dichters zu zerpflücken und im einzelnen darzulegen, was daran geschichtliche Tatsache und was freie poetische Zutat ist. Aber als Historiker mußten wir im Vorliegenden diese Aufgabe lösen. Anders ließ sich nicht beweisen, daß das, was Rochlitz außer dem von Hawkins und Gerber Übernommenen mitteilt, unhistorisch ist. Ein paar einfache Folgerungen Rochlitz' sind richtig und annehmbar; — alle anderen, in so reicher Anzahl von ihm dargebotenen

[1] Bis heute habe ich nicht ein einziges Duett für Sopran und Tenor von Astorga nachweisen können. Höchst wahrscheinlich kannte Rochlitz ebensowenig solche. — Die Angabe in Eitners Q.-L. (Artikel Astorga), das Duett »Caro tu parti« in der Dresdner Bibliothek sei für Sopran und Tenor, beruht auf Irrtum. Es ist für Sopran und Alt.

Neuigkeiten halten aber einer ernsten Kritik nicht stand. Die Kenntnis von Astorgas Leben ist also durch Rochlitz um keinen nennenswerten Punkt bereichert worden. Wohl hat Rochlitz aber eine Menge fremder, unwahrer Züge in das Bild des Meisters eingefügt, — so viele, daß sie das ursprüngliche, echte, fast unkenntlich machen.

Mit dem Dichter, welcher für seine Zwecke der Geschichte entlehnte Gestalten umformt, ist über diese Behandlungsweise nicht zu rechten. Er folgt anderen Gesetzen als der Geschichtschreiber. Wenn sich aber, wie in unserm Falle, beider Gebiete aufs engste berühren, ja teilweise ineinander übergehen, wenn die Gefahr von Mißverständnissen nahe liegt, dann hat der Schriftsteller die Pflicht, ausdrücklich zu bekennen, ob er als Dichter oder als Historiker geschrieben hat. Das hat aber Rochlitz unterlassen, er hat es noch unterlassen, als er sich bereits mißverstanden sah. Er trägt die Hauptschuld daran, daß in der Astorga-Literatur der Folgezeit Irrtum und Täuschung Platz griff.

III. Kapitel.

Rochlitz' Schule. — Weitere Mythenbildung.

Rochlitz' Astorga-Roman ist gewiß kein Werk von hervorragenden poetischen Qualitäten. Aber in seinen Einzelheiten enthält er mannigfache Keime zu dichterischer Weiterentwicklung. Es ist deshalb kein Wunder, daß sich alsbald andere Dichter des Stoffes bemächtigten und die von Rochlitz hingeworfenen Motive weiter ausführten. Novellen, Epen und Dramen kamen auf diese Weise zustande[1]. Diese Werke näher zu betrachten, ist hier nicht der Ort.

[1] Bisher sind mir folgende Titel von Astorga-Dichtungen bekannt geworden:

Spindler, Emanuel d'Astorga. Novelle. (Vor 1840?).

Günzburg, Joh. Franz: Der Baron d'Astorga. Novelle. »Der Wanderer«. 1841.

Polko, Elise: Ein unbekanntes Grab. Musikal. Märchen usw. 2. Reihe (1859).

Hier soll nur das Weiterwirken von Rochlitz' Astorga-Roman in der musikgeschichtlichen Literatur verfolgt werden.

Bereits im vorigen Kapitel erwähnten wir die früheste Wiedergabe der Notizen als historische Tatsachen in Schillings Lexikon. Die vom Autor dieses Artikels an Rochlitz gerichtete Bitte um Quellenangabe sollte überraschenderweise von anderer Seite schroffe Zurückweisung erfahren. Der wackere Kämpe, der sich für Rochlitz in die Schanze schlug, war Simon Molitor. Er veröffentlichte einen Aufsatz:

»Bemerkungen zur Lebensgeschichte Emanuels, genannt der Baron von Astorga« in der Allgemeinen Musikalischen Zeitung vom 13. und 20. März 1839 (41. Jhrgg., Nr. 11 und 12). Voller Entrüstung wendet er sich gegen den »Pyrrhonismus« des Anonymus im Schillingschen Lexikon, der am allerletzten einer Autorität wie Rochlitz gegenüber am Platze sei. Was ein Mann wie Rochlitz veröffentliche, das werde auch aus unanfecht-

---

Pasqué, Ernst: Astorga. Romantische Oper in 3 Akten. Musik von J. J. Abert. Aufgeführt 1866 in Stuttgart und 1870 in Wien.

Lingg, Hermann: Astorga. Epos. »Der Salon« Bd. III. (1868).

Wickenburg-Almásy, Wilhelmine, Gräfin: Emanuel d'Astorga. Erzählendes Gedicht. Heidelberg 1872.

Roquette, Otto: Astorga. Novelle. Westermanns Monatshefte 1874.

Leythäuser-Melano, Max: Astorga. Drama. 1875.

Eine Würdigung dieser Werke soll später an anderer Stelle gegeben werden. Nur zu der historischen Vorbemerkung, die Pasqué seinem Libretto beigibt, muß schon hier ein Wort gesagt werden. Pasqué nennt darin Rochlitz als seine Hauptquelle und erklärt, er habe in der »Histoire de Sicile« von Burigny (La Haye 1745, Bd. II, S. 424) verzeichnet gefunden, daß »in den ersten Jahren des vorigen Jahrhunderts, unter dem Vizekönig Marquis (Herzog) Carlos Philipp Spinola von Los Balbazes ein Aufstand in Sizilien stattgefunden habe, nach dessen Bewältigung Balbazes einen der Haupträdelsführer, den Prinzen »de Paligonie« habe hinrichten lassen«. Diese Notiz verschmolz Pasqué mit Rochlitz' Angaben über den Tod von Emanuels Vater. — Burignys Nachricht, die natürlich mit Astorga gar nichts zu tun hat, ist unwahr. Di Blasi (Storia cron. de' Vicerè di Sicilia, Neue Ausg. 1842, S. 463) nennt den Principe di Palagonia als treuen Begleiter des in Rede stehenden Vizekönigs, der 1707—1714 regierte. Die Herausgeber von di Blasis Werk weisen die schändlichen Beschuldigungen, die Burigny gegen den Principe erhoben hat, energisch zurück.

barer Quelle stammen. Man habe ihm einfach zu glauben. Es gereicht der Redaktion der Allg. Mus. Zeitung zur hohen Ehre, daß sie trotz ihrer freundschaftlichen Beziehungen zu dem früheren Redakteur Rochlitz dem Artikel Molitors einen »Zusatz« anhängte, in dem sie den Anonymus in Schillings Lexikon in Schutz nahm und erklärte, dessen Bitte sei »gut und wohlgemeint«, und ihre baldige Beantwortung sei im Interesse der Sache und des Erzählers erwünscht. Wir wissen, daß sie trotzdem nicht erfolgte.

Molitor rekapituliert alles von Rochlitz Gebotene und fügt etwas ausführlichere, jedoch zum Teil irrtümliche[1] Notizen zur allgemeinen Zeitgeschichte hinzu. Durch diese will er zeigen, daß sich die Rochlitzschen Geschichten recht wohl so haben abspielen können, wie sie aufgezeichnet stehen. Bei der Konstruktionsweise der Rochlitzschen Notizen ist diese Absicht leicht durchführbar. Ein Beweis für ihre Wahrheit wird dadurch natürlich nicht erbracht.

Aber Molitor hat auch ein wirkliches Verdienst. Er ist der erste, der auf die in Wien befindliche Partitur der Oper Dafni von Astorga hinwies und ihren Titel genau angab. Allerdings schmälerte er dieses Verdienst selbst wieder, indem er über die Herkunft der Partitur nur halben Aufschluß erteilte. Nur daß sie aus der Sammlung »eines vornehmen österreichischen Herrn auf einem seiner Schlösser in Mähren« stamme, verriet er. Warum sagte er nicht den Namen dieses Herrn, den er doch zweifellos kannte? Er hätte vielleicht volles Licht — das jetzt wohl kaum mehr zu erlangen ist — in die Angelegenheit gebracht und uns viele vergebliche Bemühungen erspart[2]. Während hier Molitor das Richtige verschwieg, brachte er auf der anderen Seite Falsches zur Sache vor. Er zog aus dem Partiturtitel den verfehlten Schluß, »Emanuel habe die Oper Dafni für den Hof von Barcelona verfertigt, auch

[1] Wenn Molitor Sizilien »1714 im Badener Frieden unter den Szepter Österreichs« kommen läßt, verrät er, daß er sich über den Anfang der Herrschaft der Österreicher auf Sizilien arg täuschte und von der des Hauses Savoyen (1713—1718) nichts wußte.

[2] Vgl. S. 63 und 91. — Der von Molitor genau genannte Titel der Oper Dafni wird von seinen Nachschreibern alsbald wieder in Dafne umgewandelt.

daselbst persönlich in die Szene gebracht«. Wir haben im IV. Kapitel des ersten Teiles diese Annahme eingehend widerlegt.

Molitor hatte auch sonst bei eigenen Zutaten keine glückliche Hand. Er stellte die Hypothese auf, Francesco Scarlatti könne Emanuels »Lehrer in der Setzkunst« gewesen sein. Daß dieser Annahme jeder stichhaltige Grund fehlt, wurde vorn erwiesen (S. 48f). Wenn Molitor aus Rochlitz' Chronologie herausrechnet, Astorga müsse im Jahre 1720 zum zweiten Male nach Wien gekommen sein, so gelangte er von willkürlichen Voraussetzungen zu einem höchst zweifelhaften Resultat. Daß sich Astorga im Jahre 1712 in Wien aufgehalten hat, davon weiß Molitor nichts.

Hatte Rochlitz seine Astorga-Geschichten schlicht und naiv erzählt, hatte sie der Anonymus in Schillings Lexikon mit einem großen Fragezeichen versehen weitergegeben, so behandelte sie Molitor mit vollem Ernst und Eifer als Ergebnisse wissenschaftlicher Forschung und baute vertrauensvoll darauf weiter. So kam es, daß er mit seinem Artikel gerade das Gegenteil von dem erreichte, was er beabsichtigt hatte. Er wollte der Wahrheit dienen, aber er bahnte den alten Irrtümern neue Wege und fügte neue Irrtümer hinzu.

Nicht minder fest als Molitor war Wilhelm Heinrich Riehl von der Wahrheit der Rochlitzschen Mitteilungen überzeugt. In seinen

Musikalischen Charakterköpfen (I. Band, Stuttgart 1853, S. 16f.) widmete er Astorga einen Abschnitt. Darin erweist er sich als getreuer Jünger Rochlitz', den er übrigens an Geschmack und dichterischer Begabung weit übertrifft. Riehl hat Rochlitz' Erzählung modernisiert und künstlerisch auf eine höhere Stufe gehoben. Man würde seinen Artikel für eine geistvolle Plauderei ohne alle historischen Prätentionen halten, betonte nicht Riehl selbst mit Nachdruck seinen Glauben an das, was er vorträgt. »Die Kritik«, sagt er, »hat die Echtheit mancher der berührten Einzelzüge aus Astorgas Lebensroman angezweifelt. Sie hat zu wenig Prosa, zu wenig Philister darin gefunden, um den Stempel der Glaubwürdigkeit wahrzunehmen. Die kargen Reste von Astorgas Werken geben wenigstens insoweit Zeugnis für die Echtheit jener

Einzelzüge, als Sangesweisen und Harmonien überhaupt Zeugnis geben können für Tatsachen des äußern Lebens«. Der sonst so scharfsinnige Riehl merkte nicht, daß er hier, von Rochlitz getäuscht, Ursache und Wirkung verwechselte, daß nicht Astorga »aus seinem großen Schmerze seine kleinen Lieder« gemacht hatte, sondern Rochlitz aus dessen Liedern die Mär von seinen großen Schmerzen. Ohne es zu wollen, lieferte Riehl die Gegenprobe für Rochlitz' biographische Konstruktion. Sogar mit Einzelheiten wartet er auf. Er sieht in Astorgas »Stabat Mater« bei der Stelle »Pertransivit gladius« das Schwert, das »auf dem Richtplatze durch die Seele des Jünglings gegangen war, als es seines Vaters Leben mitten entzwei schnitt«, und meint, vielleicht habe Emanuel »unbewußt die Geschichte seiner eigenen Qual hier in Noten gesetzt«. Bei der dichterisch selbständigen Behandlungsweise, die Riehl dem Stoffe angedeihen läßt, ist es um so mehr anzuerkennen, daß er keinerlei neue, rein erfundene Motive in die Lebensgeschichte des Meisters eingefügt hat. Diese strenge Bewahrung des Rochlitzschen Materials zeigt, wie weit Riehl davon entfernt war, die Wahrheit verletzen zu wollen, die er in Rochlitz' Mitteilungen zu besitzen wähnte.

Riehl hat den Rochlitzschen Roman in geläuterter Form in breite Schichten getragen. Noch weit größere Verbreitung verschaffte ihm aber Franz Brendel in seiner

Geschichte der Musik (Leipzig 1852, S. 108f.). Obwohl er als Historiker schreibt, nimmt er es mit der Wiedergabe des Überkommenen doch nicht so genau, wie der poetische Plauderer Riehl. Er nennt überraschenderweise als Ort der Hinrichtung von Emanuels Vater Neapel. Damit gerät er aber in Widerspruch mit seinem Gewährsmann, der, wenn auch verschwommen genug, Sizilien als Schauplatz andeutete. Brendel wollte gewiß die Stelle berichtigen, weil sich in der italienischen Geschichte anno 1701 nur in Neapel eine Verschwörung nachweisen ließ. Auch wenn er Emanuels Vater in den »spanischen Erbfolgekrieg« eingreifen ließ, spezialisierte er Rochlitz' Angaben in anfechtbarer Weise. Konsequenz bewies er insofern, als er Emanuel nicht sein Vaterland Sizilien, wie Rochlitz gesagt hatte, sondern Neapel

»lebenslang vermeiden« ließ. Diese Punkte ausgenommen, hielt sich Brendel in der ersten Ausgabe seiner Musikgeschichte getreu an Rochlitz. Von der zweiten Auflage an (1855, S. 102f.) nahm er die Trugschlüsse Molitors in seinen Artikel auf und ergänzte ihn noch durch einige unwesentliche Bemerkungen. In dieser Fassung erschien der Astorga-Roman in allen Auflagen der Brendelschen Musikgeschichte; auch in dem Neudruck von Robert Hövker (1903) ist sie unverändert geblieben.

In diese Gruppe muß auch Emil Naumann gerechnet werden, der in seiner 1885 erschienenen Musikgeschichte bei Besprechung Astorgas ziemlich getreu den Spuren Riehls folgt[1].

Zu Rochlitz' Trabanten zählen ferner verschiedene Lexikographen, welche seine Nachrichten in mehr oder weniger gekürzter Form boten: So F. S. Gaßner (1849), Schladebach und Bernsdorf (1855)[2] und O. Paul (1870) in ihren »Lexika der Tonkunst«. Auch im Brockhausschen Konversationslexikon wird Rochlitz' Roman von der 8. bis zur 10. Auflage (1833—1851) einfach wiederholt; desgleichen in der 1. Auflage von Meyers Konversationslexikon (1857), sowie in der »Encyclopaedia Britannica« (Ninth Edition, 1875)[3].

In Rochlitz' Kreis gehören auch ein paar Notizen über Astorga, die allerdings in erster Linie Werke des Meisters betreffen und seine Lebensschicksale nur streifen. So berücksichtigt

August Kahlert in seiner Studie über »Die italienische Oper in Breslau im Anfange des 18. Jahrhunderts[4] auch die Aufführung von Astorgas Dafni in Breslau. Er weist auf deren Erwähnung in Matthesons »Ehrenpforte« hin und erwähnt

[1] S. 399 und 509. — In der Neubearbeitung des Werkes von Eugen Schmitz (1908) ist der Roman fast vollständig gestrichen.

[2] Im ersten Nachtrag des Werkes (1865) ist Geburts- und Todesdatum nach Bermann (vgl. S. 170f.) angegeben.

[3] Außer der oben genannten Auflage des Werkes konnte ich nur die dritte (1797) einsehen, die noch keinen Artikel über Astorga enthält.

[4] Schlesische Provinzialblätter Bd. 105, S. 513—520 und Bd. 106, S. 1—13. Erschienen 1837. Kahlerts Artikel wurde auch als Separatabdruck herausgegeben.

das »noch existierende«[1] Textbuch der Oper. Einige Notizen über die Persönlichkeit Astorgas, die Kahlert nach Rochlitz gibt, sind nicht ganz korrekt; doch wirkten sie in der Literatur nicht weiter. Auch

Friedrich Chrysander gedenkt Astorgas. Im ersten Bande seines »G. F. Händel« (1858, S. 350f.) kommt er bei der Würdigung der Werke Agostino Steffanis auch auf ihn zu sprechen, weil er, gleich jenem, ein bedeutendes Stabat Mater geschrieben hat. Chrysander charakterisiert beide Werke treffend und fügt dann hinzu: »Für die schmerzvollen Akzente, mit denen uns Astorgas Stabat Mater überrascht, suchen wir Erklärungen nicht im Texte oder in kirchlichen Vorgängen, sondern in unglücklichen Schicksalen seines eigenen Lebens«. Damit zieht auch Chrysander die Flagge Rochlitz' auf. Desgleichen bekennt

C. H. Bitter in seiner »Studie zum Stabat Mater« (Leipzig 1883, S. 67f.) seinen Glauben an die von Rochlitz erzählte Jugendgeschichte Astorgas.

An dieser Stelle sei auch der katalogische Hinweis auf die ungewöhnlich reiche Sammlung Astorgascher Werke erwähnt, die der Abate Fortunato Santini in Rom besaß. Santini selbst hatte 1820 einen Katalog seiner musikalischen Schätze herausgegeben. Diesen ließ Wladimir Stassoff, mit einer Einleitung versehen, 1854 neu drucken. In dem Heftchen, das den Titel trägt: »L'abbé Santini et sa collection musicale à Rome« sind S. 41 folgende Werke Astorgas verzeichnet:

»Stabat Mater à 4 avec quatuor. — Per pietà bel idol mio, air avec instr. — 54 cantates pour sopr. avec piano. — 44 cantates pour contralto avec piano. — 10 duos pour 2 sopranos.«

Die wertvolle Bibliothek Santinis, — und mit ihr wohl auch jener reiche Bestand Astorgascher Werke — befindet sich heute in der Bischöflichen Bibliothek zu Münster i. W.

Neben der Schule Rochlitz', die, wie wir sahen, bis auf unsre Tage fortbestand, setzte im Jahre 1852 eine neue Richtung ein.

[1] Wo? sagt Kahlert nicht. Gleichwohl gelang es uns, das Libretto zu finden. Vgl. S. 62.

Deren Vertreter wiederholten zwar auch die Rochlitzschen Mitteilungen, wie alle Astorga-Biographen seither, aber ihr Gründer brachte so bedeutungsvolle neue Meldungen vor, daß das Material in wichtigen Punkten modifiziert wurde. Dieser Schriftsteller war Moriz Bermann, ein zu seiner Zeit hochgeschätzter Novellist, der sich aber auch als Historiker versucht hat. Er begann im genannten Jahre die Herausgabe eines groß angelegten

Österreichischen biographischen Lexikons, das jedoch nicht über den Buchstaben A hinaus gedieh.[1] Die Stellung seines Namens im Alphabet verhalf also Astorga zu der Ehre, von Bermann noch mit behandelt zu werden. Mit Staunen lesen wir, was Bermann von ihm kündet: Emanuel sei am 11. Dezember 1681 zu Palermo geboren und am 21. August 1736 in einem Kloster Böhmens gestorben. Bis aufs Datum genau weiß Bermann die Dauer von Astorgas Leben anzugeben. Woher stammt seine Weisheit? Er verrät es nicht. Nun sind aber so detaillierte neu auftauchende Zeitbestimmungen ohne Quellenangabe von vorn herein verdächtig. Sie verlieren jede Glaubwürdigkeit, sobald sich ein Widerspruch zwischen ihnen und solchen Nachrichten ergibt, die aus dokumentarischer Quelle geflossen sind. Fassen wir zunächst das Geburtsdatum ins Auge. Aus Emanuels Taufzeugnis geht mit Sicherheit hervor, daß er am 20. März 1680 geboren ist: Bermanns Angabe von Astorgas Geburtstag ist also falsch. Wie kam er aber darauf? Die Jahreszahl 1681 schrieb er den Adepten Rochlitz' nach. Vergebens suchen wir jedoch nach Motiven, die ihn zur Wahl des von ihm genannten Monats und Tages bewogen haben könnten. Nicht einmal nach dem Namenstage Emanuels im Kalender ist das Datum bestimmt. Wir können also nur annehmen, daß Bermann Monat und Tag der Geburt hinschrieb, wie es ihm gerade in die Feder kam. Dasselbe gilt auch von seiner Angabe des Todesdatums; denn auch hier ist das Jahr falsch verzeichnet. Astorga verkaufte,

[1] Nur drei Lieferungen (24 Bogen) sind von dem Werke erschienen. — Da Exemplare des Bermannschen Lexikons zu den größten Seltenheiten gehören — die Bibliotheken zu Wien, Berlin, Dresden besitzen es nicht — so sei mitgeteilt, daß das einzige Exemplar, das ich entdecken konnte, sich in der Bibliothek des böhmischen Landes-Museums zu Prag befindet.

wie die Akten beweisen, 1744 sein Landgut auf Sizilien, — er konnte also nicht 1736 gestorben sein. Bermann gelangte wohl auf folgendem Wege zu dieser Jahreszahl: Rochlitz sagt, Astorga sei »in mittleren Mannesjahren« gestorben. Das heißt also, mit etwa 55 Jahren. Bermann zählte diese Summe flugs zu dem vermeintlichen Geburtsjahre 1681 hinzu, — und schon war das Todesjahr 1736 gewonnen. Daß das Todesdatum aber einfach aus der Luft gegriffen ist, dafür sprechen folgende Momente: Von jeher ist es üblich gewesen, daß eine bis auf den Tag genaue Nachricht über das Ableben eines Menschen nur in Verbindung mit einer genauen Ortsangabe in den Akten gebucht wird. Nun weiß aber Bermann trotz der genauen Zeitangabe den Ort nicht bestimmt anzugeben, sondern sagt nur (mit Rochlitz), Emanuel habe »in einem Kloster Böhmens seine Tage beschlossen«. Hätten Bermann Urkunden vorgelegen, so hätte er ihnen auch entnommen, in welchem Kloster Astorga gestorben sei. Mithin ist auch seine Angabe des Todestages nicht aus dokumentarischer Quelle geschöpft; sie ist zweifellos frei erfunden.

Aus Bermanns Ergänzungen ersieht man, daß es seine Absicht war, allgemeine und unbestimmte Angaben zu vermeiden und möglichst Detailliertes, Genaues zu bieten. Doch wird er diesem Programm auch gelegentlich untreu. So läßt er bei der Erwähnung des von Molitor »entdeckten« Lehrers Francesco Scarlatti den Vornamen weg, auf den es doch gerade ankommt. Bermann sagt sodann, es habe »nur des tüchtigen Meisters Caldara bedurft, um Emanuel als Sänger und Komponist vollkommen zu machen.« Einer solchen Nachricht Bermanns könnten wir — nach den obigen Darlegungen — aber nur Glauben schenken, wenn wir Beweise dafür dargereicht erhielten. Doch Bermann gibt keinen. Von der Freundschaft zwischen Astorga und Caldara in späteren Jahren, die sich aus Wiener Akten beweisen läßt, hat Bermann keine Ahnung. — Bermanns Lust zu spezialisieren veranlaßte ihn auch, den Namen jener »erlauchten Schülerin« zu ermitteln, mit der sich Astorga in Parma in ein Liebesverhältnis eingelassen haben soll. In der Geschichte der Farnese fand er als einzige Dame, die in Betracht kommen konnte, die »reizende Nichte« des Herzogs Franz,

Elisabeth Farnese. Ohne weiter zu forschen, ob diese Prinzessin auch wirklich in das von Rochlitz angedeutete Verhältnis passe, erklärt er mit Bestimmtheit, für sie sei Emanuel in Leidenschaft entbrannt. So gab er die schützende Allgemeinheit auf, die alle Autoren vor ihm in diesem Punkte wohlweislich bewahrt hatten. — Wie er dazu kam, bei der Aufzählung der Werke Astorgas dem Stabat Mater die sonst nirgends damit in Verbindung gebrachte Jahreszahl »1719« beizufügen, ist nicht zu enträtseln. Gewiß ist auch dies eine seiner eigenmächtigen Spezialisierungen.

Ein Schriftsteller, der in einem geschichtlichen Artikel das überkommene Material aus seiner Phantasie ergänzen und spezialisieren zu müssen glaubt, ist in der Geschichtschreibung fehl am Ort. Bermann konnte drum nichts Besseres tun, als die Feder des Historikers wieder mit der des Novellisten zu vertauschen. Das von ihm begonnene, aber wieder aufgegebene Unternehmen, ein umfassendes biographisches Lexikon des Kaisertums Österreich zu schreiben, wurde später von

Constant von Wurzbach von neuem gewagt und glorreich zu Ende geführt. Im ersten Teile seines vielbändigen Werkes (1856) steht auch ein Artikel »Astorga«. Wurzbach hat darin aufs gewissenhafteste alle Notizen über Astorga zusammengestellt, die er erreichen konnte. Er selbst tritt dem Stoff nicht kritisch gegenüber. Gerber, Fétis, Riehl, Bermann und die Biographie générale nennt er als Quellen. Daß er auch Rochlitz' Artikel benutzte, geht aus dem Wortlaut seiner Charakteristik der Kunst Astorgas hervor.

Als im Jahre 1860 die zweite Auflage der Biographie universelle des musiciens von Fétis erschien, war darin auch der Artikel über Astorga bedeutend erweitert worden. Fast alle Unwahrheiten von Rochlitz bis auf Bermann präsentieren sich hier vereint in französischer Übersetzung. Außerdem fügt Fétis noch verschiedene eigene Irrtümer hinzu. So wiederholt er die in der ersten Auflage seines Werkes geäußerte Ansicht, Astorgas Oper »Dafne« sei in Wien zur Aufführung gelangt; er ändert jedoch die dort genannte Jahreszahl 1726 in 1705 um. Ob ihn zur Wahl dieses Jahres die alte Notiz veranlaßte, nach der sich Emanuel während der letzten Tage Leopolds I. (1705) in Wien aufgehalten haben soll,

ob andere Gründe[1], läßt sich nicht entscheiden. Die in der ersten Auflage nach Gerber ins Jahr 1753 gesetzte Aufführung des Stabat Mater in Oxford wird in der zweiten — wohl nur infolge eines Versehens — ins Jahr 1713 gerückt. Auch eine kleine Kolorierung gestattet sich Fétis. Er fügt bei der Erwähnung der großen Reisen Emanuels nach dem Wiener Aufenthalt die Bemerkung ein, der Künstler sei auch wieder nach Spanien gekommen, »où il retrouva la faveur de sa bienfaitrice«.

Fétis' irrtümliche Nachricht von einer Aufführung von Astorgas Dafni (»Dafne«) in Wien 1705 ging später in das »Dictionnaire des opéras« von F. Clément et P. Larousse (1881) sowie in das »Opern-Handbuch« von Hugo Riemann (1886) über.

Ein kurzer Abriß von Astorgas Leben mit Berücksichtigung der wichtigsten bisher genannten Details ist auch in Arrey von Dommers Handbuch der Musikgeschichte (1868, S. 369) zu finden. Während Dommer zur Beurteilung von Astorgas Kunst beachtenswerte eigene Gedanken vorbringt, äußert er sich zu dessen Lebensgeschichte nicht selbständig.

Wiederholungen des Stoffes von Brendel und Bermann bringen auch Hermann Mendel im »Musikalischen Conversations-Lexikon« (1870), August Reißmann im »Handlexikon der Tonkunst« (1882) und Hugo Riemann in den ersten fünf Auflagen seines »Musik-Lexikons« (1882—1900). In kurzem Auszug erscheint der Stoff in Friedrich Bremers »Handlexikon der Musik« (1882), wie auch in der Neuausgabe dieses Lexikons von Bruno Schrader (1905). Die Bermannschen Nachrichten werden auch berücksichtigt in Brockhaus' Konversations-Lexikon von der 11. Auflage an (1864) und in dem von Meyer von der 2. Auflage an (1862). Zur Gruppe Bermann-Fétis gehören die Artikel im »Nordisk Musik-Lexikon« von H. V. Schytte (1888), im Tonkünstlerlexikon von Georg Eggeling (1899) und im »Diccionario de la Música« von Luisa Lacál (1899). Aus

[1] Der Irrtum könnte auch auf einer Verwechslung von Venise mit Vienne beruhen. Denn in Venedig wurde 1705 ein Dafni, aber von Fr. Pollarolo komponiert, gegeben (Allacci, Drammaturgia, 2. Aufl. S. 235).

dieser Liste, die keineswegs Anspruch auf Vollständigkeit erheben will, ist bereits ersichtlich, welch große, nachhaltige Verbreitung die Nachrichten von Brendel, Bermann und Fétis fanden. Tatsächlich ist die Fassung, die Astorgas Biographie durch jene Autoren erhielt, noch heute die in den breitesten Schichten akzeptierte.

Die dritte Gruppe von Schriftstellern, die neben den Schulen Rochlitz' und Bermanns, aber auf beiden fußend, die Kenntnis Astorgas zu fördern suchte, beschäftigte sich vornehmlich mit der Herkunft des Meisters. Das Problem, welcher Familie Emanuel angehört, welchen Namen er vor der angeblichen Namensverleihung nach der Stadt Astorga geführt habe, — dieses Problem harrte ja noch immer der Lösung. Letztere herbeizuführen und möglichst genaue Aufklärung über die ganze geheimnisvolle Affäre zu gewinnen, war das eifrige Bestreben der nun auftretenden Astorga-Forscher.

An ihrer Spitze stand der in seinen Kreisen hochangesehene böhmische Archäolog und Schriftsteller Ferdinand B. Mikowec. Dieser Gelehrte gab seit 1851 zu Prag ein tschechisches »Belletristisches Wochenblatt und Archiv für Zeitgeschichte« mit dem Titel »Lumír« heraus. In dieser Zeitschrift veröffentlichte er am 3. Juli 1862 (S. 645) im »Vermischten« eine Notiz, die für die spätere Astorga-Literatur große Bedeutung gewinnen sollte. Da sie bis heute nur in mehr oder weniger gekürzter deutscher Übersetzung wiedergegeben worden ist, sei sie hier im Urtext dargereicht[1]:

»3 července 1862.«

»K životopisu slavného Emanuele d'Astorga nalezl redaktor Lumíra v zdejších neznámých posud listinách nova dáta a doufá je pomocí přátel svých doplniti. Prozatím udáváme toliko, že z nově nalezených listin vysvítá, že Emanuel d'Astorga pocházel z Vlaského rodu knižat a hrabat Capece, kterči měli prädikát markrabat z Rofrano. Rodina ta stála v rozepřích a bojech v obojí

[1] Unsre Vorlage bildete das Exemplar des »Lumír«, das sich auf der kgl. Universitätsbibliothek zu Prag befindet.

Sicilii při domu Rakouském na ni posud upomíná jmeno ulice ve Vídní, v které měla palác, tak zvané to »Rofranogäßchen« a Capecové z Rofrano byli též příbuzni s rodinami Českymi, ku př. s Kinskými; zdá se, že jedna ze sester Emanuele d'Astorga byla manželkou jednoho Kinského. Žádáme přátele naše a laskavé další bádání v matrikách stávajicich i zrušených klášterů františkánů a minoritů v Čechách, aby se konečně potvrdila nebo zamítla pověst, že slavny skladatel Vlaský zemřel a pochován v takovém kláštere v Čechách.«

Das heißt in möglichst wörtlicher deutscher Übersetzung:

»3. Juli 1862.«

»Zur Lebensbeschreibung des berühmten Emanuele d'Astorga fand der Redakteur des Lumír in hiesigen bisher unbekannten Urkunden neue Daten und hofft sie mit Hilfe seiner Freunde zu ergänzen. Einstweilen zeigen wir so viel an, daß aus den neu aufgefundenen Urkunden hervorleuchtet, daß Emanuel d'Astorga von dem italienischen Fürsten- und Grafengeschlecht Capece abstammte, welches das Prädikat der Markgrafen von Rofrano führte. Diese Familie stand in den Zwisten und Kämpfen beider Sizilien treu zum Hause Österreich, an sie erinnert bisher der Name einer Straße in Wien, wo sie ihren Palast hatten, das sogenannte »Rofranogäßchen«; und die Capeces von Rofrano waren auch mit böhmischen Geschlechtern verwandt, z. B. mit den Kinskys; es scheint, daß eine der Schwestern Emanuele d'Astorgas die Frau eines Kinsky war. Wir ersuchen unsre Gönner und Freunde, in den Matrikeln der noch bestehenden und aufgehobenen böhmischen Franziskaner- und Minoritenklöster weiter nachzuforschen, damit endlich die Sage bestätigt oder als unwahr verworfen wird, daß der berühmte italienische Komponist in einem solchen böhmischen Kloster gestorben sei und bestattet wurde.«

Wir haben es also hier mit einer Vornotiz zu tun, der ein ausführlicherer, stofflich von anderer Seite noch vermehrter Aufsatz folgen sollte. Natürlich sollten in diesem Artikel auch die

»Urkunden« genau genannt werden, aus denen Mikowec seine Neuigkeit geschöpft hatte. Aber das Mißgeschick ließ es nicht dazu kommen. Noch war jene Notiz kein Vierteljahr in die Öffentlichkeit gelangt, als ihr Verfasser, Mikowec, seinem Wirkungskreise plötzlich durch den Tod entrissen wurde (22. September 1862). So blieb jener große Artikel ungeschrieben, und Mikowec nahm das Geheimnis der neu aufgefundenen Urkunden mit ins Grab[1].

Wir müssen uns also Ursprung und Wesen seiner Notiz selbst zu erklären suchen.

Fragen wir zunächst: läßt sich das, was Mikowec über die Abstammung Emanuels mitteilt, mit den verbürgten Nachrichten über diesen Punkt in Einklang bringen? Wir müssen mit »Nein« antworten. Seine Neuigkeit steht in größtem Widerspruch dazu. Die Quellen der von uns im ersten Teile gebotenen Details über Emanuels Familie liegen offen zutage und sind unanfechtbar. Mikowec' »Urkunden« sind bis heute verborgen geblieben. Sie müssen trügerisch gewesen sein, bzw. muß Mikowec, mit falschen Voraussetzungen an sie herantretend, falsche Schlüsse aus ihnen gezogen haben.

Mikowec ging bei seinen Ermittlungen von den Details aus, die Rochlitz über Astorgas Vater erzählt hatte; desselben Autors Nachricht, Astorga habe sich auch in Böhmen aufgehalten und sei dort wohl gestorben, benutzte er als weiterführendes Moment. Gelang es ihm, in Böhmen in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts ein Glied einer süditalienischen Adels-Familie nachzuweisen, die in den Aufstand von 1701 verwickelt war, so konnte damit die Lösung der Frage gefunden werden. Er unterrichtete sich also über den Verlauf jener neapolitanischen Verschwörung und merkte sich die Namen der daran beteiligten Nobili. Darauf sah er die

[1] Es ist denkbar, daß sich Aufklärung über die ganze Angelegenheit aus Aufzeichnungen im Nachlaß Mikowec' gewinnen läßt. Doch blieben meine Bemühungen, diesen zu ermitteln, umsonst. Trotz der Unterstützung mehrerer Prager Gelehrten, der Herren Dr. Prusík, Ingenieur Fr. Khol, Dr. Branberger, Schriftsteller A. Breska, sowie Professor Dr. J. Vlček, konnte ich keine Spur des Nachlasses entdecken.

Literatur über den böhmischen Adel[1] — solcher Art waren wohl seine »Urkunden« — auf jene Namen hin durch. Und siehe da! Wie dort unterm Jahre 1701, so fand er hier unterm Jahre 1721 einen Hieronymus (ital. Girolamo oder Jeronimo) Capece, Marchese von Rofrano erwähnt. — Jeronimo? — Das war doch der Name, den, laut Rochlitz, Astorgas Vater geführt hatte! Mikowec hielt die Frage für gelöst. Da der 1701 erwähnte Marchese — nach Mikowec' Ansicht — damals umgekommen war, konnte der zwanzig Jahre später erscheinende Marchese desselben Namens nur dessen Sohn sein. In dem in Böhmen nachweisbaren Marchese Capece von Rofrano glaubte Mikowec also jenen Nobile gefunden zu haben, der als Tondichter das »Pseudonym« Emanuele d'Astorga führte. Aber Mikowec' Rechnung war falsch. Denn der neapolitanische Marchese kam in der Verschwörung von 1701 nicht um, und der böhmische ist identisch mit ihm.

Seine Annahme bis ins Detail bestimmt auszusprechen, zauderte Mikowec noch. Die Forschungen seiner Freunde und auch seine eigenen Studien sollten erst noch zwingende Beweise erbringen und das Material bereichern, ehe er sich ausführlich über die Angelegenheit äußerte.

Vielleicht, daß Mikowec bei tieferem Eindringen in den Stoff selbst erkannt hätte, wie sehr er in die Irre geraten war, vielleicht auch, daß er noch ärgeren Täuschungen verfallen wäre; — sein jäher Tod verhinderte eins wie das andere. So kam es, daß die Notiz des Lumír selbständige Bedeutung gewann, daß sie für sich weiterwirkte. Letzteres wäre wohl nicht möglich gewesen, hätte sich nicht ein Dolmetsch eingestellt, der die Notiz aus dem Tschechischen ins Deutsche übertrug. Die Prager »Bohemia« war dieser Dolmetsch. Sie brachte in ihrer »Lokal- und Provinzialchronik« vom Samstag, d. 5. Juli 1862, Mikowec' Meldung und Bitte, ein wenig gekürzt, in ziemlich getreuer Übersetzung. Selbständige Bemerkungen waren nicht hinzugefügt.

Ob Mikowec' Freunde seiner Aufforderung, in Klosterarchiven nach dem Ausgang Astorgas zu forschen, gefolgt sind? Von Re-

[1] Vgl. dazu S. 193, Anm. 3.

sultaten ihrer Forschungen verlautet nirgends ein Wort. Dagegen läßt sich eine andere Wirkung jener Notiz feststellen. Sie nährte und förderte die in Prag entstehende Tradition, Astorga sei in Böhmen gestorben. Diese Überlieferung ist nicht alt und authentisch. Der gewissenhafte G. J. Dlabacž erwähnt in seinem 1815 erschienenen »Allgemeinen historischen Künstlerlexikon für Böhmen« diese Tradition, und überhaupt Astorga, noch mit keiner Silbe. Zu Anfang des 19. Jahrhunderts bestand also in Prag noch keine Tradition über Astorga. Sie stellte sich erst ein, als Rochlitz' Nachfolger dessen Vermutung über Astorgas Ende in weiteste Kreise getragen hatten. Durch die Erwähnung der Franziskaner- und Minoritenklöster bei Mikowec gewann sie bereits bestimmteren Inhalt. Heute weiß sie, wie ich selbst in Prag hörte, bereits zu berichten, Astorga sei im Minoritenkloster von St. Jakob zu Prag gestorben. Im Archiv von St. Jakob findet sich jedoch keinerlei Notiz über den Meister[1].

Mikowec' Notiz regte einen Wiener Schriftsteller, von dem wir nur die Marke »E. K—n.« kennen, an, sich mit dem Stoffe zu beschäftigen. Er veröffentlichte am 19. Juli 1863 in den Wiener »Recensionen und Mitteilungen über Theater und Musik« (9. Jahrgang, Nr. 29 und 30) einen Artikel über »Emanuel Baron d'Astorga«. Darin gab er einen Überblick über den damaligen Stand der Kenntnis von Astorgas Leben und behandelte besonders eingehend die »Entdeckung« Mikowec'. Um Beweise für den Zusammenhang des Künstlers mit dem Markgrafenhause bemühte er sich keineswegs. Mikowec' Meldung, daß er vorhanden sei, genügte ihm vollkommen. Dagegen suchte er über die vermeintlichen Vorfahren Astorgas möglichst reichlich Auskunft zu erteilen. Was er in Hoefers Biographie générale und Ersch und Grubers Encyklopädie an interessanten Notizen über Glieder des Hauses Capece fand, das zitierte er und zeigte damit, daß es unter den Capeces manchen bedeutenden Menschen gegeben hat.

[1] Ich bin dem Herrn Pfarrer von St. Jakob in Prag, D. Skuda, sowie dem Herrn Bibliothekar auf dem Stifte Strahov zu Prag, C. Straka, für ihre eingehenden — wenn auch erfolglos gebliebenen — Nachforschungen nach Spuren Astorgas in den betr. Archiven zu lebhaftem Dank verpflichtet.

Was sodann speziell den vermeintlichen Vater Emanuels angeht, so kam E. K—n. bei dessen Ermittlung zu denselben Resultaten wie wir, als wir oben den bestimmten Kern von Mikowec' allgemein gehaltener Mitteilung zu ergründen suchten. Auch er fand, daß Mikowec nur jenen in die Verschwörung von 1701 verwickelten neapolitanischen Marchese »Girolamo oder Jeronimo Capece« als Vater Emanuels angesehen haben kann. Hatte aber Mikowec, da ihm die Beweise nicht genügten, vermieden, seine Ansicht bestimmt auszusprechen, so trug sie Herr E. K—n. als erwiesene Tatsache vor. Er nannte jenen Marchese frischweg »den Vater Astorgas«. Sodann verbindet er Rochlitz' Mordsgeschichte mit den Einzelheiten, die er in Collettas »Geschichte des Königreichs Neapel«[1] über jenen Aufstand gefunden hatte. Ohne sich die geringsten Skrupel zu machen, behauptet er, den älteren Quellen über Astorga Rechnung tragend, der Aufstand habe in Sizilien stattgefunden; — und doch schildert er lediglich den zu Neapel, wie ihn Colletta schildert. Wenn Colletta jenen Marchese lediglich unter den an der Verschwörung Beteiligten, nicht aber unter deren Opfern erwähnt, so läßt E. K—n. ihn darin umkommen. Von seinem Tode überzeugt, merkt er gar nicht, daß er ihn selbst später als 1721 noch lebend erwähnt. Mikowec' Bemerkung über die Rofrano-Gasse in Wien kommentierend, sagt er[2], »Hieronymus Capece, Graf von Rofrano« habe im Jahre 1721 den »roten Hof« in Wien besessen. Daß jener neapolitanische Marchese und der Besitzer des roten Hofes in Wien ein und dieselbe Person sein könnten, auf diese Idee kam E. K—n. nicht.

Durch seine kritiklose Annahme und leichtfertige Ergänzung der Mikowecschen Neuigkeiten hat E. K—n. wesentlich zur Trübung der Geschichte von Emanuels Herkunft beigetragen. Die Irrtümer, die ihm bei der Erweiterung und Rundung des älteren biographischen Materials unterliefen, kommen dagegen kaum in Betracht. E. K—n. fühlte selbst, daß einzelne Partien seiner Arbeit anfecht-

[1] Dieses Werk gibt E. K—n als seine Quelle an. Vgl. dazu S. 184 Anm. 2 unsrer Schrift.

[2] Laut seiner Angabe folgte er »Hormayrs und Tschischkas Geschichten von Wien«.

bar seien, und legte deshalb ein entschuldigendes Wort für seine »flüchtigen, mangelhaften Berichte« ein. Er schloß mit der Erklärung, er wolle durch seinen Artikel zur Pflege der Musik Astorgas und zu weiteren Forschungen über den »nur halb aus seinem geheimnisvollen Dunkel erweckten Emanuel Capece« — so nennt er Astorga — Anregung geben.

Erst fünfzehn Jahre nach dem Erscheinen des Artikels in den »Wiener Rezensionen« fand sich ein Autor, der dessen Inhalt in weitere Kreise trug.

H. M. Schletterer tat dies in der »November 1878« datierten »Vorbemerkung« zu der von ihm besorgten Ausgabe des Klavierauszuges von Astorgas »Stabat Mater« in der »Volksausgabe Breitkopf & Härtel« (Nr. 59). Er bot das Material aus den »Rezensionen« etwas gekürzt, fügte aber auch ein paar eigene Notizen hinzu. Während Herr E. K—n. seine Geschichten mit gewinnender Bescheidenheit erzählt hatte, trug sie Herr Schletterer, stolz auf sein Wissen, mit hochtrabenden Worten vor. Er hält die »Entdeckungen« Mikowec' und des Herrn »E. K—n.« für ziemlich selbstverständliche Ergebnisse historischer Forschung und gibt seinem Befremden darüber Ausdruck, daß Astorgas Abstammung »für lange Zeit unbekannt blieb, obwohl die an ihn anknüpfenden Mitteilungen, auf historische Tatsachen gründend, bei einiger Nachforschung aufzuhellen gewesen wären.« Schletterer erkannte also nicht, daß jene »Mitteilungen« erst spät entstandene Märchen waren. Er irrte, wenn er meinte, sie gründeten auf historische Tatsachen.

Und was bot Schletterer Eigenes? Von seinen volltönigen Paraphrasen bekannter Einzelheiten, z. B. der herzbewegenden Schilderung der Vorgänge auf der Richtstätte des Vaters abgesehen, sind es nur ein paar Notizen über Glieder der Familie Capece. So erzählt er von einem General Capece-Galeota, der im 15. Jahrhundert den Anjous diente, und gibt einige Details über den schon von E. K—n. genannten Capece, der den »roten Hof« in Wien besaß, sowie über dessen Kinder[1]. Auch er merkt nichts von der Identität

[1] Schletterer nennt keine Quellen. Wir können sie aber nachweisen. Die Notiz über den General entnahm er der Encyklopaedie von Ersch und Gruber (15. Teil, Leipzig 1826, S. 115), die über die Wiener Capeces

des Wiener Capece mit dem neapolitanischen. Nur hinsichtlich des Ortes, an dem Astorgas Vater sein blutiges Ende gefunden haben soll, fielen ihm gewisse Widersprüche in seinen Quellen auf. Er fügte kurzerhand zu der Ortsangabe »Neapel« ein »Palermo?« in Klammern hinzu und ließ die Sache auf sich beruhen.

Schletterer hat durch seinen Artikel all die alten Astorgamärchen wieder in Erinnerung gebracht und gleichzeitig auch den neuen große Verbreitung verschafft. Gläubige Leser fand er ja allerwärts. Was so mit dem Brusttone der Überzeugung als historische Tatsache vorgetragen wurde, wie seine Mitteilungen, daran wagte man doch nicht zu zweifeln. Man akzeptierte also auch die Nachricht von der Abstammung Emanuels vom Hause der Marchesi von Rofrano und erzählte sie weiter. So blieben die beiden ganz fremden Elemente bis auf den heutigen Tag in der Astorga-Literatur miteinander verschweißt: Der sizilianische Baron und Tondichter mit der neapolitanischen Familie der Markgrafen Capece-Rofrano.

Schon diese Verbindung im allgemeinen weckt unser Interesse für die Familie Capece-Rofrano und gibt Anlaß, uns eingehender mit ihr zu beschäftigen. Aber wir sind genauere Mitteilungen über den Marchese Hieronymus auch schuldig. Denn das, was wir oben aus seiner Geschichte gegen seine Identifizierung mit Astorga, bzw. mit Astorgas Vater vorgebracht haben, bedarf der Begründung und Erklärung. Wir wollen also im nächsten Kapitel unter Benutzung der besten Quellen ein Bild vom Leben jenes Marchese entwerfen und zugleich mitteilen, was sich über seine nächsten Verwandten aufspüren ließ. Diese rein historische Darlegung bildet zwar eine Abschweifung von unserm Thema, ist aber zur Klärung der ganzen Angelegenheit unerläßlich.

[Michael Ranffts] Genealogisch-historischem Archivarius (I. Bd., 3. Teil, 2. Aufl., Leipzig 1735, S. 173 und VII. Bd. 47. Teil, 1738, S. 577), bzw. dem Zedlerschen Universal-Lexikon (Suppl.-Bd. IV, Leipzig 1754, Artikel Capece), wo die Stellen aus dem »Archivarius« abgedruckt sind.

IV. Kapitel.

Girolamo und Giuseppe Capece.

Die Capeces waren eine alt eingesessene kampanische Familie. Um 1040 soll sie von Sorrent nach Neapel verpflanzt worden sein[1]. Verschiedene Seitenlinien, durch einen beigefügten Sondernamen gekennzeichnet, lösten sich im Laufe der Jahrhunderte von dem Hauptstamm ab, wie die der Capece-Latro, -Galeota, -Tomacelli, -Minutoli. Mancher bedeutende Feldherr, Staatsmann, Gelehrte und Dichter ging aus diesem weitverzweigten Geschlechte hervor. Eine Aufzählung dieser Größen wäre hier nicht am Platze[2], hier gilt es vielmehr die Capeces ins Auge zu fassen, denen die Markgrafenwürde von Rofrano eignete.

Ziemlich spät taucht diese Würde in der Familie auf. D. Pietro Capece, also ein Glied des Hauptstammes, in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts nachweisbar, war der erste, der den Titel Marchese di Rofrano führte[3]. Über diesen D. Pietro wissen wir nur noch, daß er Da. Teresa Ceva Grimaldi zur Gattin hatte und der Vater jener beiden Capeces war, mit denen wir uns im folgenden beschäftigen werden.

Girolamo oder Jeronimo (Hieronymus) Capece war Pietros ältester Sohn und mithin Erbe des Marchesetitels. Giuseppe, sein jüngerer Bruder, mußte sich mit dem bloßen Namen Capece begnügen. Die Familie war nicht reich; ihre Liegenschaften waren unbedeutend. Daraus erklärt sich die Leichtigkeit, mit der sich der Marchese Girolamo, dem Feudalrecht nach der alleinige Erbe des väterlichen Besitzes, von der heimatlichen Scholle losriß, um

---

[1] G. B. di Crollanza: Dizionario Storico-Blasonico delle Famiglie nobili e notabili italiane. Pisa 1886, I, 221.

[2] Wer sich für sie interessiert, der findet Einzelheiten über sie in Ersch und Grubers Encyklopaedie und in Hoefers Nouvelle Biographie universelle.

[3] Giuseppe Recchio: Notizie di Famiglie nobili ed illustri . . . di Napoli. Napoli 1717. S. 64.

sein Glück in politischen Umwälzungen zu erhaschen. Fürs erste suchte er seine Finanzen durchs Spiel zu verbessern. Und mit Erfolg. Dieses sein Handwerk, das ihn weit in der Welt umherführte, warf weit besseren Gewinn für ihn ab, als seine Güter[1]. In Rom war er um die Jahrhundertwende als Spieler berüchtigt; er soll dort lange Zeit ausschließlich vom Spiel gelebt haben[2]. Girolamo hatte das seltene Geschick, im Spiel Gewonnenes festzuhalten. Die bedeutenden Summen, die er in Neapel und Rom, in Frankreich und England durch Karten und Würfel errafft hatte, legte er sofort an sicheren Stellen zinsbar an[3]. So gründete er sich ein Vermögen.

Eine ganz andere Natur war sein Bruder Giuseppe. Als Zweitgeborener war er — wie bei vornehmen italienischen Familien üblich — dem geistlichen Stande geweiht worden[4]. Bis zu welchem Range er es als Kleriker gebracht hat, ist nicht überliefert. Sein für diesen Beruf ganz ungeeigneter Charakter trieb ihn bald aus dieser Laufbahn heraus. Er war ehrgeizig, heftig, verwegen, tollkühn. Sein heißes, ungebändigtes Blut riß ihn eines Tages zum Verbrechen hin.

Am 21. Februar 1694 entbrannte während der Aufführung von Alessandro Scarlattis »Pirro e Demetrio«[5] im Teatro S. Bartolomeo zu Neapel aus Eifersucht um eine Sängerin[6] zwischen den Nobili und Kaufleuten ein heftiger Streit. Giuseppe durchbohrte im Jähzorn, »schnell wie der Blitz«, den jungen Kaufmann Pompeo d'Anna mit einem Degenstich, dem der Jüngling alsbald erlag.

---

[1] Marchese Angelo Granito, Principe di Belmonte: Storia della congiura del Principe di Macchia e della occupazione fatta dalle armi austriache del Regno di Napoli nel 1707. — Napoli 1861. Bd. I, S. 49.

[2] [Jer. du Perrier:] Histoire de la dernière conjuration de Naples en 1701. — A Paris 1706. — S. 15. — Der auf dem Titel nicht genannte Verfasser nimmt in seiner Schilderung des Kampfes um Neapel entschieden für die spanisch-bourbonische Macht und gegen die Anhänger Österreichs Partei. Wir haben seine Angaben mit Vorsicht benutzt.

[3] Granito, a. a. O. II, 28.

[4] Placido Troyli: Istoria generale del Reame di Napoli. Napoli 1752. Bd. V. Teil II, S. 357.

[5] Benedetto Croce: I teatri di Napoli, Secolo XV—XVIII. Napoli 1891. S. 198f.

[6] Troyli, a. a. O.

Giuseppe flüchtete und irrte einige Monate in Italien umher; als er in der Verkleidung als Bauer nach Neapel zurückkehren wollte, wurde er verhaftet und in Longone gefangengesetzt. Er benutzte die unfreiwillige Muße um — Deutsch zu lernen. Wieder freigelassen, fiel er als Kleriker der Geistlichkeit in die Hände, die ihn noch längere Zeit in den erzbischöflichen Kerkern festhielt[1].

Die so verschiedenen Charaktere der Brüder Capece stimmten doch in einem Punkte überein: in der Lust, in ungewöhnlichen Unternehmungen ihr Glück zu machen. Kein Wunder daher, daß, als im Jahre 1701 zu Neapel eine Umsturzbewegung begann, beide, jedoch in verschiedener, ihrem Naturell entsprechender Weise, an dieser Bewegung teilnahmen: daß sich Giuseppe mit wildem Mute in sie hineinwarf, Girolamo aber vorsichtig und schlau dazu Stellung nahm, berechnend, wie er mit möglichst geringem Einsatz möglichst hohen Gewinn dabei einheimsen könne.

Neapel stand seit Jahrhunderten unter spanischem Szepter. Als nun mit Karl II. (1. November 1700) das letzte Glied der spanisch-österreichischen Dynastie ins Grab gesunken war, ließ der Vizekönig Medinaceli, der Bestimmung des verstorbenen Königs gemäß, den Bourbonen Philipp als neuen Herrscher von Neapel ausrufen[2]. Aber das entsprach keineswegs den Wünschen aller Neapolitaner. Während sich das Volk gleichgültig verhielt, mißbilligte der größte Teil des Adels diese Wendung aufs lebhafteste, weil er von früher her gegen die Bourbonen eingenommen war. Vom Hause Österreich, das ja ebenfalls Ansprüche auf Spanien und mithin auch auf Neapel erhob, erhofften die neapolitanischen Nobili eine freiere Regierungsform und mancherlei Vorteile für sich. Deshalb traten sie auf die Seite Österreichs. Sie wurden in ihrer Haltung bestärkt, als sie sahen, daß der Papst auf Betreiben der kaiserlichen Gesandten die Bestätigung Philipps als König von Spanien ausstehen ließ[3]. Als dann vollends die Kunde von dem siegreichen Vordringen

[1] Granito, I, 41 und Troyli, a. a. O.

[2] Pietro Colletta: Storia del Reame di Napoli dal 1734 sino al 1825. Bd. I, Capolago 1834, S. 38f. — Deutsche Übersetzung des Werkes von A. Leber. 2. Aufl. Grimma 1848, Bd. I, S. 36f.

[3] Troyli, a. a. O. S. 356.

der Österreicher unter Prinz Eugen in der Lombardei nach Süditalien gelangte, beschlossen die neapolitanischen Adligen, entscheidende Schritte zur Vertreibung des bourbonischen und zur Einführung des österreichischen Regiments in ihrer Stadt zu tun. D. Giuseppe Capece, der ebensogut deutsch und französisch wie italienisch sprach, wurde als geheimer Bevollmächtigter zum Kaiser entsandt. Er teilte ihm mit, der neapolitanische Adel sei bereit, einen Volksaufstand zu Gunsten des Kaisers zu erregen, wenn dieser eilig Unterstützung an Truppen sende und die Selbständigkeit Neapels sowie die Aufrechterhaltung der alten Privilegien gewährleiste. Als König solle dann der österreichische Bewerber um den spanischen Thron, Erzherzog Karl, ausgerufen werden. Nach Neapel zurückgekehrt, konnte Giuseppe Capece seinen Freunden einen glücklichen Abschluß der Verhandlungen melden. Wenn auch die Unterstützung mit kaiserlichen Truppen auf sich warten ließ, so erhielten die Verschworenen doch starken Rückhalt durch die kaiserlichen Würdenträger in Rom, die sich zum Teil persönlich nach Neapel begaben, um die Sache zu fördern. So erschienen dort der Sekretär der kaiserlichen Gesandtschaft in Rom, Baron Chassignet (Sassinet) und der kaiserliche Oberst Graf Carlo di Sangro. Auch D. Girolamo Capece, der Marchese di Rofrano, zeigte sich vorübergehend in Neapel. Er hatte in den kaiserlichen Truppen Dienste genommen und war in der kürzesten Zeit bis zum Oberst vorgerückt. Mitglieder des höchsten Adels von Neapel, wie Francesco Spinelli, Herzog von Castelluccio, Tiberio Caraffa, Fürst von Chiusano, Bartolomeo Grimaldi, Herzog von Telese, schlossen sich der Bewegung an, deren Führer der kühne und entschlossene D. Gaetano Gambacorta, Fürst von Macchia wurde. Nach ihm wird diese Verschwörung in der Geschichte als Macchia-Verschwörung bezeichnet.

Der Plan der Verschworenen ging dahin, den Vizekönig zu ermorden, die Kastelle der Stadt zu überrumpeln, die schwache spanische Besatzung zu vertreiben und in der Stadt den Erzherzog Karl als König von Neapel auszurufen. Am 6. Oktober 1701 sollte losgeschlagen werden. Aber die Ausführung des Unternehmens wurde plötzlich beschleunigt. Briefe vom kaiserlichen Botschafter

in Rom an einen der Verschworenen waren aufgefangen worden und hatten dem Vizekönig das Dasein einer Verschwörung enthüllt. Da ihm aber keine Angaben über deren Einzelheiten vorlagen, suchte er unmittelbar drohenden Gefahren durch Änderung seiner Lebensweise zu entgehen. Er befahl seinen Beamten und Truppen wachsam zu sein und alle Verdächtigen auf der Stelle zu verhaften. Sollte also der Plan der Verschworenen nicht gänzlich vereitelt werden, so mußte er sobald als irgend möglich zur Ausführung kommen. Schon am 23. September gab man das Zeichen zum Aufstand. Aber gleich dessen Anfang mißglückte: denn der Mordanschlag auf den Vizekönig wurde durch Verrat vereitelt. Das Castel Nuovo, das die Verschworenen mühelos in ihre Gewalt zu bekommen hofften, zeigte sich gut bewehrt, so daß ihr Angriff erfolglos blieb. Doch jetzt gab es für die Verschworenen kein »Zurück« mehr. Sie riefen Karl als König aus und pflanzten das österreichische Banner auf. Während die Bilder Philipps zu Boden geworfen und geschmäht wurden, richtete man solche von Karl auf und feierte ihn mit begeisterten Worten. Dem aufgeregten Volke verhieß man Straflosigkeit, Gnadenerweisungen und Vorrechte von seiten des neuen Herrschers. Die Verwirrung war bald allgemein und erreichte ihr höchstes Maß, als der Pöbel zu morden und zu plündern anfing. Ein Erlaß des Fürsten von Macchia tat diesem Unfug wohl Einhalt, verschlimmerte aber zugleich die Lage der Verschworenen, weil darin allen Nobili, die noch einen Tag zögerten, sich der Partei Karls anzuschließen, die Todesstrafe angedroht wurde. Durch diese Härte wurde das Gegenteil von dem erreicht, was beabsichtigt war: Manche stillen Förderer der Bewegung zogen die Hand von ihr ab und bekannten sich offen als Anhänger der Bourbonen. Die Verwegenen, die ihre ganze Existenz für das Unternehmen in die Schanze geschlagen hatten, waren nicht allzu zahlreich. Sie befanden sich in verzweifelter Lage. Der Vizekönig benutzte den ihm günstigen Augenblick. Er ließ die Bemannung der gerade von Sizilien her eingelaufenen spanischen Galeeren ausschiffen, vereinigte sie mit seinen Truppen und schickte sie aus dem Castel Nuovo gegen die Aufständischen vor. Diese wurden zurückgetrieben; in der Gegend der Kirchen von Sta. Chiara und S. Lorenzo aber faßten sie

Posto. Hier entspann sich ein hitziger Kampf. Der Turm von Sta. Chiara, ein Hauptstützpunkt der Verschworenen, von dem die kaiserliche Fahne wehte, fiel zuerst in die Hände der Spanier. Nun blieb noch das Kloster von S. Lorenzo, in dem sich die Aufständischen verbarrikadiert hatten. Die Spanier stürmten es[1]. Während die Mehrzahl der Verschworenen das Kloster verteidigte, suchte Giuseppe Capece seine besonders exponierte Stellung auf der Freitreppe von S. Paolo, gegenüber von S. Lorenzo, zu behaupten[2]. Aber die persönliche Tapferkeit vermochte auf die Dauer der Übermacht der geschulten Truppen nicht standzuhalten. Die spanischen Soldaten nahmen auch die letzten Hindernisse, und die Verschworenen suchten ihr Heil in der Flucht. Die meisten wurden gefangen genommen und in den Kerker geworfen.

Giuseppe Capece entkam zunächst und verbarg sich in den Felsenschluchten von Montevergine bei Avellino. Doch die Verfolger spürten ihn auf und schlossen ihn in einer Höhle ein. Er pflanzte sein Schwert mit dem Griff vor sich in die Erde, faßte mit der Rechten eine seiner Pistolen und rief den Häschern zu, lebendig würden sie ihn nicht bekommen. Eine Gewehrsalve krachte, und er stürzte in sein eigenes Schwert. Halbtot, erhielt er noch von einem Pater des benachbarten Camaldolenserklosters dell' Incoronata die Absolution. Die Schergen nahmen ihm sein Geld, 246 Dobla, eine goldene Uhr und einen Diamantring ab und schlugen ihm den Kopf ab. Dieser wurde dann in einem eisernen Korb an einem der Türme des Castel Nuovo zu Neapel aufgehängt[3].

Am 3. Oktober wurde Strafgericht gehalten über die Empörer, die man gefangen genommen hatte. Zuerst wurde der kaiserliche Oberst Graf Carlo di Sangro auf dem Platze vor dem Castel Nuovo enthauptet. Sein Kopf kam neben den Giuseppe Capeces. Dann wurden vier andere Verurteilte herbeigeschleift, die für den Galgen bestimmt waren. Man las ihnen das Urteil vor, in dem ihre Namen ausdrücklich genannt wurden. Sie hießen:

[1] Perrier, a. a. O. S. 54f.
[2] Granito, a. a. O. I, S. 119.
[3] Ebenda, S. 153.

Gioacchino del Rio,
Nicola Anastasio,
Nicola Rispolo, alias alimento schernidore (Fechtmeister),
Giovanni Bosco, alias abate Cazzillo.

»Sie sollen geschleift, gehangen, gevierteilt, und ihre Köpfe in den eisernen Gitterkorb gehangen werden; alles, wie es Majestätsverbrechern ihres Schlages zukommt«[1].

So schloß das Urteil. Die Vollstreckung folgte. Alle anderen Neapolitaner, die bei der Empörung gefangen genommen worden waren, — es waren mehr denn hundert —, wurden nach kürzerer oder längerer Haft wieder freigelassen. Ihre Namen sind vollzählig überliefert[2]. Es ist keiner darunter, der uns interessieren könnte.

Was war aber aus Giuseppe Capeces älterem Bruder, dem Marchese di Rofrano, geworden? Er befand sich keineswegs unter den Hingerichteten. Heil und frei war er aus der Affäre hervorgegangen, — oder richtiger: er hatte sich von Anfang an in schützender Entfernung von ihr gehalten. Beim Ausbruch der Empörung stand er mit den kaiserlichen, für Neapel bestimmten Hilfstruppen bei Cisterna im Kirchenstaat. Dort wartete er die Nachrichten über den Verlauf der Dinge ab. Alsbald erfuhr er, daß der Aufstand mißglückt und niedergeworfen war; er hütete sich deshalb, die Grenze des Königreichs zu überschreiten. Da aber in Neapel sein Übergang in österreichische Dienste bekannt geworden war, ächtete ihn die spanische Regierung und zog seine Güter ein[3]. Nachdem somit alle Bande, die ihn an seine Vaterstadt geknüpft hatten, zerrissen waren, suchte der Marchese seine Beziehungen zur österreichischen Regierung um so inniger zu gestalten. Mit einigen anderen Nobili von der kaiserlichen Partei begab er sich nach Wien[4]. Als Oberst der für Neapel bestimmt gewesenen — wenn auch nicht ins Treffen gekommenen — Truppen hoffte er dort Beachtung

[1] Ebenda, S. 156.
[2] Ebenda, Dokumenten-Anhang S. 129f.
[3] Ebenda, Dokumenten-Anhang, S. 49f.
[4] Troyli, a. a. O. 364.

zu finden. Auch mußte ihm dort angerechnet werden, daß er der Bruder jenes Capece war, der sein Leben so heldenhaft für die Sache des Kaisers geopfert hatte. Und wirklich avancierte er in Wien in kürzester Zeit. Zum Granden von Spanien ernannt, wurde er unter anderen zum Begleiter des Erzherzogs Karl erwählt, als dieser im Jahre 1704 nach Spanien ging[1]. Der Erzherzog, bzw. König Karl konnte jedoch wenig Zuneigung zu dem Marchese fassen, da er ihm zu unbescheiden und dünkelhaft war. Er sandte ihn deshalb bald nach Wien zurück. Im Januar 1705 traf der Marchese bereits wieder in der Kaiserstadt ein[2]. Trotz der Antipathien Karls gegen ihn wußte sich der schlaue Neapolitaner am österreichischen Hofe zu behaupten.

Die glänzenden Siege, welche die Österreicher in den ersten Jahren des spanischen Erbfolgekrieges über ihre Gegner davongetragen hatten[3], legten dem Wiener Kabinett den Gedanken nahe, nun auch eine Expedition zur Eroberung von Neapel für Karl zu veranlassen. Seit dem unglücklichen Aufstand von 1701 wußten ja die Österreicher, daß sie dort auf einen gewissen Anhang rechnen konnten. Als nach dem Siege des Prinzen Eugen bei Turin (1706) die Franzosen aus Italien gänzlich hinausgedrängt worden waren, war der rechte Zeitpunkt zur Ausführung jenes Planes gekommen. Prinz Eugen sandte im Frühjahr 1707 ein Korps von 8000 Mann unter Daun gegen Neapel. Rasch wurden Capua und Aversa eingenommen. Über diese Siege erschreckt, verzichtete die Stadt Neapel auf jeden Widerstand und nahm die Kaiserlichen mit — Jubel auf; auch die Kastelle ergaben sich in den nächsten Tagen[4].

Von Wien aus hatte man den Marchese di Rofrano nebst einigen anderen neapolitanischen Nobili, die Interesse an der Expedition haben mußten, nach dem süditalienischen Kriegsschauplatze

[1] Granito, a. a. O. II, 39.

[2] Wienerisches Diarium 1705, 3. Februar. Unter der Rubrik »Ankunft deren hohen und niedrigen Stands-Personen« heißt es an letzter Stelle: »Hr. Marches Roverano kombt auß Portugall, log. im Gerstenbrandischen Haus«. — Vgl. auch Granito a. a. O. II, 117.

[3] Näheres siehe S. 74.

[4] Colletta, a. a. O. S. 44f., Lebers Übersetzung S. 45f.

entsandt. Der Marchese wird sich im Felde vorsichtig hinter der Linie gehalten haben, denn er war kein Freund von Pulverdampf[1]. Dagegen war er flugs bei der Hand, dem König Karl die frohe Botschaft von dem glücklichen Ausgang der österreichischen Unternehmung zu überbringen. Mit einem Huldigungsschreiben der Bürgerschaft von Neapel reiste er am 9. Juli von dort ab und ging über Genua nach Barcelona, wo er am 14. ankam[2]. Als solcher Bote war dem König Karl selbst der Marchese willkommen, dem er sonst wenig gewogen war. Freudig bewegt über seine guten Nachrichten, belohnte er ihn mit dem Titel eines »Corriere maggiore« und verlieh ihm das Amt des »Governatore generale delle poste in Italia«, des Generalpostmeisters der österreichischen Posten in Italien, eine Stellung, die ihm viele hundert Dukaten im Jahre einbrachte[3]. So zog der Marchese den glänzendsten Gewinn aus den Unternehmungen, bei denen er nichts geleistet hatte.

Am 15. August kehrte er mit einem huldvollen Antwortschreiben des Königs an die Einwohnerschaft von Neapel dorthin zurück. Im September ging der Marchese wieder ins Feld zu den Truppen, die Gaeta, die letzte von den Spaniern gehaltene Festung der kampanischen Küste, belagerten. Der Kommandant der österreichischen Truppen hatte ihn von dem nahe bevorstehenden Fall des Platzes unterrichtet und aufgefordert, dem Schauspiel der Übergabe beizu-

[1] Granito (a. a. O. I, 254) erzählt launig über des Marchese Teilnahme an der Schlacht bei Luzzara (15. August 1702): »An ein Spiel dieser Art war der Marchese von Rofrano nicht gewöhnt. Er zog sich bei den ersten Gewehrsalven in die Quartiere zurück mit der Entschuldigung, er habe das Fieber. Deshalb antwortete der Kammerdiener eines andren Nobile, als er tags darauf gefragt wurde, wo er während des Kampfes gewesen sei, er habe dem Marchese beigestanden, der an derselben Krankheit gelitten habe, wie er.«

[2] Vgl. S. 163 und 232f. von D. Giovambatista Pujadies' Memoriale istorico, in cui per modo di Giornale si narrono li principali avvenimenti succeduti per l'entrata dell' Armi Austriache in questo Regno di Napoli nell' anno 1707 fino a' quartieri d'Inverno presi dalle medesime. — In Napoli . . , 1708. — Das Werk trägt die Widmung: All' Illustrissimo ed Eccellentissimo Sig. il Signor D. Girolamo Capece, Marchese di Rofrano, Signor del Busso etc., Gentilhuomo della Camera di S. M., Grande di Spagna, Governador Generale delle Poste d'Italia etc.

[3] Granito, a. a. O. II, S. 183.

wohnen. Der Marchese erschien im Lager in Gesellschaft eines D. Gaetano Capece[1]. Wie dieser mit Girolamo verwandt war, ist nicht überliefert[2]. Bis Gaeta gefallen war, blieb der Marchese bei den Truppen. Dann kehrte er unter dem lustigen Hörnerschall seiner Postillone[3] mit der frohen Nachricht nach Neapel zurück, und das Volk jubelte ihm zu, als ob er der Sieger wäre.

Während sich Girolamo seines unverdienten Glückes freute, gedachte König Karl pietätvoll Giuseppe Capeces, der sich vor sechs Jahren so heldenhaft für die Sache der Österreicher geopfert hatte. Er befahl, in Neapel für ihn sowie für Carlo di Sangro, der gleich ihm für Österreich gestorben war, eine Trauerfeier mit größtem Pomp zu veranstalten[4]. In der mit Trauerschmuck versehenen Kapelle des Castel Nuovo wurde an den Särgen der Toten ein feierliches Totenamt gesungen; am Abend des 20. Februar 1708 erfolgte die Überführung der Särge nach S. Domenico Maggiore. Voraus marschierte ein Regiment Fußsoldaten, die zum Zeichen der Trauer die Waffen umgekehrt trugen, unter Trauermusik. Dann kamen zwanzig Dominikaner, dann allerhand Würdenträger. In der Kirche von S. Domenico, die auch im Trauerschmuck prangte, nahm die Feier ihr Ende. Hier wurden die Leichen der Edelleute in den Kapellen ihrer Familien beigesetzt[5].

Dem Marchese di Rofrano, der von Jugend auf gern unterwegs war, mochte nichts willkommener sein, als sein Amt als Generalpostmeister, das ihm zu häufigen Reisen Veranlassung gab. Natürlich reiste der hohe Staatsbeamte nicht ohne Komfort. Er besaß einen prächtigen, mit blauem Samt ausgeschlagenen Wagen, der vornehm genug war, um der Königin Elisabeth Christine, König

---

[1] Pujadies, a. a. O. S. 321.

[2] Wäre er ein Bruder Girolamos gewesen, so hätte das Pujadies wohl kaum verschwiegen. — Auch ob der General der päpstlichen Galeeren Marcello Capece, den Recchio (a. a. O., S. 64) 1717 als verstorben erwähnt, mit dem Marchese näher verwandt war, erfahren wir nicht.

[3] Pujadies, a. a. O. S. 333.

[4] Ebenda S. 236ff.

[5] Granito, a. a. O. II, 211f.

Karls schöner Gemahlin, bei ihrem Einzug in Barcelona (1. Aug. 1708) als Staatskarosse zu dienen[1].

Solange sich Karl in Spanien aufhielt, erforderten die Verbindungen zwischen dem Kaiserhofe zu Wien und dem Königshofe zu Barcelona die besondere Aufmerksamkeit des Generalpostmeisters. Deshalb war er viel zwischen diesen Städten unterwegs. Wichtige Staatsmissionen übernahm er als »Corriere maggiore« selbst. In letzterer Eigenschaft verließ er am 16. April 1711 Wien, um über Mailand nach Barcelona zu eilen[2]. Es galt, den König Karl von dem unmittelbar bevorstehenden Ableben seines Bruders, des Kaisers Joseph I. zu unterrichten, das übrigens bereits am Tage nach der Abreise des Marchese erfolgte.

Aus dem spanischen König Karl wurde nun der deutsche Kaiser Karl, der Sechste seines Namens. Die neue Würde führte ihn in sein Vaterland zurück. Noch ehe er aus Spanien schied, eilte ihm der Marchese di Rofrano, zum »ersten Kammerherrn seiner katholischen Majestät« ernannt[3], nach Wien voraus. Er traf dort am 19. September ein[4].

Am 22. Dezember wohnte der Marchese der Kaiserkrönung in Frankfurt bei, von wo er am 18. Januar 1712 wieder nach Wien

---

[1] Johann Joachim Müller: Königlich Spanischer Vermählungssaal, Frankfurt und Leipzig 1710. 2. Teil, S. 399. Es heißt in der ausführlichen Schilderung des Einzuges: »Ihre Majestät die Königin in einem kostbaren, mit blauem Sammet ausgezierten Wagen, dem Marchese Rovrano gehörig, und mit einem Semmel-farbenen Zuge bespannt, darinne die Gräfin von Öttingen, als Obrist-Hofmeisterin, unten an saß«.

[2] Wienerisches Diarium, 1711, 16. April.

[3] Die Ernennung erfolgte bereits in Barcelona. Wienerisches Diarium vom 19. September 1711. — Auch J. Ehr. Zschackwitz (»Leben und Taten Caroli VI.«, Frankfurt 1723, S. 699) nennt in der »Kammerherren-Ordnung 1712« den Marchese di Rofrano an erster Stelle.

[4] Wienerisches Diarium vom 19. September 1711. — Demnach erleidet die Angabe bei Marcus Landau (Geschichte Kaiser Karls VI. als König von Spanien, Stuttgart 1889, S. 674), Karl habe sich am 27. September 1711, »gefolgt vom Fürsten Liechtenstein, dem Grafen Ulefeld und dem Marchese Rofrano« von Barcelona nach Italien eingeschifft, eine Einschränkung.

zurückkehrte[1]. Da sich nach der Rückkehr der Majestäten von Barcelona alles höfische und politische Leben in Wien konzentrierte, nahm auch der Marchese di Rofrano nun vorwiegend seinen Aufenthalt in der Kaiserstadt. Von dort aus leitete er seine Amtsgeschäfte, wofür die zahlreichen Meldungen an ihn einlaufender Kuriere in den Wiener Diarien Zeugnis ablegen. Mehr und mehr lebte sich der Marchese in Wien ein; um 1719 war er soweit zum Wiener geworden, daß er sich mit Eifer an dem echt wienerischen Sommervergnügen des »Kränzelschießens« beteiligte[2].

Nach einer leider ganz abrupten Nachricht[3] hat der Marchese di Rofrano am 27. Februar 1721 das Incolatsrecht in Böhmen, — bzw. in Mähren oder Schlesien erworben. Zweifellos hatte er in einem dieser Länder eine Herrschaft gekauft. All unsre Bemühungen, Näheres darüber zu ermitteln, blieben erfolglos.

Wenig später, am 10. Mai 1721, kaufte der Marchese den »freien Rothenhof« in Wien, sowie daran grenzende ausgedehnte Gartengründe. 30 500 Gulden zahlte er für dieses Areal, das in der Gegend der heutigen Josephstadt, am Glacis, lag. Hier ließ er einen Palast mit Reitschule, Stall und Wagenremise erbauen. Johann Bernhard Fischer von Erlach, der größte Baumeister seiner Zeit, fertigte die Pläne dazu an, Johann Christian Neupauer

[1] Wienerisches Diarium 1712, 18. Jänner.

[2] Wilhelm Kisch in seinem Werke »Die alten Straßen und Plätze Wiens« (Wien 1883) S. 281 gibt die Beschreibung eines solchen »Kränzelschießens«, das am 11. August 1719 in der »Favorita« stattfand. Das Fest war vom Kaiser arrangiert. Der Hof, darunter auch der Marchese di Rofrano, beteiligte sich lebhaft am Schießen. Kaiser Karl gewann die zwei ersten Kränze. — Vgl. ferner: Wienerisches Diarium 1720, 6. Juli.

[3] Anton Schimon: Der Adel von Böhmen, Mähren und Schlesien (Böhm. Leipa 1859). Auf S. 137 dieses Buches heißt es: »Roffrano, Hieronym, Marchese, 27. Febr. 1721 Incolat.« — Diese Notiz wird wörtlich wiederholt in dem Werke von A. Král von Dobrá Voda, das den gleichen Titel trägt, wie Schimons Buch (Prag 1904). S. 216. — Sollte Mikowec' Astorga-Hypothese ihren Hauptstützpunkt etwa nur in Schimons Nachricht besitzen (was zeitlich wohl möglich ist), so wäre es um so übler um sie bestellt.

führte den Bau aus. Bereits im Jahre 1722 wurde das edel-einfach gehaltene Werk vollendet[1].

Aber der Marchese sollte sich seines Palastes nicht lange erfreuen. Im Frühjahr 1724 begab er sich nach Neapel, wohin ihm seine Gemahlin im Juni nachfolgte. Konnte man unterm 13. Juni noch von ihm berichten, daß er sich »immerzu bei vollkommener Gesundheit befinde, indem ihm seines Vaterlandes Luft sehr wohl anschlage«[2], so mußte man kurz darauf seinen am 26. Juni 1724 erfolgten Tod melden[3]. Ein Schlaganfall hatte seinem Leben ein Ziel gesetzt, einem Leben, dem das Glück gelacht hat, wie selten einem. Ein gewiegter Diplomat war der Marchese gewesen, der geschickt die Zeitverhältnisse auszunutzen und aus allen Situationen für sich Vorteil zu ziehen verstand. Aus dem gering begüterten Spieler war er ein steinreicher Mann, aus dem geächteten Überläufer ein einflußreicher Würdenträger geworden. Wirklich zu bewundern an ihm ist nur die Klugheit, mit der er sich trotz der Neider, die gewiß auch ihm nicht fehlten, in seiner Staatsstellung bis zu seinem Tode — also siebzehn Jahre lang — zu behaupten wußte.

Zwei Kinder des Marchese sind nachweisbar.

---

[1] Die Einzelheiten über Rofranos Palast gebe ich nach Albert Ilgs Werk über »Die Fischer von Erlach« I. (Wien 1895) S. 730f. — Die an des Marchese Grundstück vorüberführende Straße — die heutige Lerchenfelder Straße — wurde nach ihm »Rofrano-Gasse« genannt. Diese Bezeichnung erhielt sich bis 1862. Laut Friedrich Umlaufts »Namenbuch der Stadt Wien« (Wien 1895) S. 123.

[2] Wienerisches Diarium 1724. 8. Juli.

[3] Wienerisches Diarium 1724. 15. Juli. Hier heißt es: »Mit denen jüngsten Italiänischen Briefen hat man vernohmen, was gestalten in der Kaiserlich- und Königlichen Haupt-Stadt Neapel, Ihre Excellentz Herr Hieronymus Prencipe Capicio, und Marches Rofrano, Ihrer Römisch-Kaiserlich- und Catholischen Majestät würcklich geheimer Raht, Mitglied des höchst Spanischen Rahts, und Erb-Postmeister in Italien, den 26. abgewichenen Monats Junii durch einen Schlag-Fluß dieses Zeitliche gesegnet habe«. — In [Michael Ranffts] Genealogisch-historischem Archivarius (I. Bd., 3. Teil, 2. Aufl. Leipzig 1735, S. 173) wird der 29. Juni als Todestag genannt, in Zedlers Universal-Lexikon (Suppl.-Bd. IV, Leipzig 1754, Artikel Capece) der 29. Juli. — Ilg (a. a. O. S. 731) nennt als Todesjahr 1721.

Sein einziger Sohn, Petrus Capece, Marchese von Rofrano, wurde am 1. August 1713 in Modern bei Preßburg geboren[1]. Sein Vorname dürfte nach dem seines Großvaters, Pietro, gewählt worden sein. Kaum neunzehnjährig, im Oktober 1732, sank dieser hoffnungsvolle Sproß des Markgrafenhauses ins Grab[2]. Damit erloschen die Marchesi di Rofrano im Mannesstamme.

Durch die Tochter des Marchese hat sich aber sein Blut bis auf die Gegenwart vererbt.

Maria Theresia, Marquise von Rofrano wurde am 3. Juni 1712 geboren. Am 6. September 1734 fand ihre Vermählung mit Leopold Ferdinand, Graf Kinsky statt[3]. Der Graf, der 1713 bis 1760 lebte, war kaiserlicher geheimer Rat, Kämmerer und Oberstlandjägermeister in Böhmen[4]. Seine Gattin Maria Theresia beschenkte ihn mit vier Kindern. Ihres erstgeborenen Sohnes Franz Ferdinand (1738—1806) Nachkommenschaft blüht noch heute[5].

Einige Zeit nachdem Maria Theresia ihren Gatten verloren hatte, heiratete sie den Grafen Ludwig von Brechainville. Dieser Graf war wegen seiner Tapferkeit von Daun zu dessen Flügeladjutanten ernannt worden, 1766 wurde er Generaladjutant des Kaisers und Oberst, 1773 Generalmajor[6]. Seine letzte Beförderung zum k. k. Feldmarschall-Leutnant erlebte seine Gemahlin nicht mehr. Sie starb am 12. November 1778[7].

Die Gräfin war nach ihres Bruders Tode die alleinige Erbin des enormen Vermögens ihres Vaters geworden, und auch dessen Palast war in ihren Besitz übergegangen. Sie bewohnte ihn nur

[1] Wienerisches Diarium 1713. 11. August.

[2] [Michael Ranfft's] Genealogisch-historischer Archivarius, a. a. O., — Desgl. Zedler, Universal-Lexikon a. a. O.

[3] Josef Erwin Folkmann: Die gefürstete Linie des Geschlechtes Kinsky. Prag 1861. Stammtafel.

[4] Wurzbach, Lexikon, Bd. 11 S. 282.

[5] 1. Stammtafel der Grafen Kinsky bei Wurzbach, a. a. O., nach S. 304, und Taschenbuch der gräflichen Häuser 1909. S. 447 f.

[6] Wurzbach, Lexikon, Bd. 2, S. 126.

[7] Laut Folkmann, a. a. O. — A. Ilg (a. a. O. S. 731) nennt als Geburtsjahr der Marquise 1715, als Todesjahr 1773.

während ihrer Ehe mit dem Grafen Kinsky; später vermietete sie ihn. Im Jahre 1778 kaufte der Fürst Johann Adam Auersperg den Palast; im Besitz der fürstlich Auerspergschen Familie ist er bis auf den heutigen Tag geblieben[1]. Jetzt gibt der Auerspergsche Palast allerdings keine rechte Vorstellung mehr davon, wie das Gebäude zu den Zeiten der Rofranos aussah. Denn der einfachschöne Bau ist in neuerer Zeit durch eine Umgestaltung der Fassade aller seiner Eigenart beraubt worden[2].

Soviel über die Familie Capece-Rofrano. Selten findet sich ein so gewaltiger Kontrast zwischen Menschennaturen, wie er zwischen den markantesten Gliedern dieses Hauses, den Brüdern Girolamo und Giuseppe zutage tritt. Hier der kleinmütige Streber, der außer seinen Doblen im Spiel niemals im Leben etwas gewagt hat, der nur erntet, was andere gesät haben, der ohne jede Mühe von einem Erfolge zum andern schreitet; — und dort der kühne Heißsporn, der fehlt und büßt und schließlich kämpfend untergeht. Als ein Held, der seine Schuld voll gesühnt hat, steht Giuseppe Capece da, Girolamo aber als ein glatter Höfling, in dessen Laufbahn nicht Tatkraft und Verdienst, sondern nur das Glück die Entscheidung brachte.

Fragen wir schließlich, ob in der Geschichte des Hauses Capece-Rofrano, in deren Darstellung wir kein für uns erreichbares Detail unberücksichtigt gelassen haben, irgend welche Anzeichen auf einen, wenn auch noch so losen Zusammenhang dieses Hauses mit dem des Tondichters d'Astorga hindeuten, — so müssen wir mit »nein« antworten. Nicht die geringste Spur davon ist zu entdecken. Wenn die Annahme eines solchen Zusammenhanges nicht bereits durch ihren Widerspruch mit den authentischen, von uns dargebotenen Astorga-Nachrichten als falsch erwiesen wäre, so verlöre sie schon angesichts der Geschichte des Hauses Capece-Rofrano jeden Halt. Denn die Vorstellungen von den Personen,

[1] A. Ilg, a. a. O. S. 731.
[2] Ebenda, S. 735.

den zeitlichen und örtlichen Verhältnissen, auf die Mikowec und seine Schüler ihre Hypothesen gründeten, waren zum großen Teile unrichtig; das lehrt ihr Vergleich mit den wirklichen Personen und Zeit- und Ortsverhältnissen, welche die Geschichte zeigt. Bei jenen »Entdeckern« wirkte die Hast, Aufschluß zu bringen, Ungründlichkeit der Forschung, Phantasie und Leichtgläubigkeit zusammen, gänzlich fremde Dinge miteinander zu verbinden.

V. Kapitel.

Die Astorga-Literatur der jüngsten Zeit.

Wir nehmen den mit Schluß des dritten Kapitels fallen gelassenen Faden wieder auf und schauen zu, was außer dem bereits Besprochenen noch über Astorga geschrieben worden ist. Damit treten wir in die Periode des letzten Ausreifens der Astorgamärchen und der ersten Ansätze zu einer kritischen Behandlungsweise des Stoffes ein.

Das Rätsel der Herkunft Astorgas glaubte man gelöst zu haben. Noch schwebte aber geheimnisvolles Dunkel über seinem Ende. Man hatte zwar Bermanns Angabe akzeptiert, Emanuel sei 1736 gestorben; aber den Ort seines Todes kannte man noch immer nicht. Nur daß er in Böhmen, vielleicht in einem Franziskanerkloster, seine Tage beschlossen habe, besagten die letzten Veröffentlichungen über den Meister. Da wurde eines Tages diese allgemeine Angabe durch die bestimmte ersetzt, Emanuel d'Astorga sei auf dem fürstlich Lobkowitzschen Schlosse zu Raudnitz in Böhmen gestorben.

Um volle Klarheit über Ursprung und Wesen dieser Nachricht zu gewinnen, müssen wir weit ausholen.

Wo das anmutige nordböhmische Mittelgebirge seine letzten Wellen gen Süden sendet, da liegt am Elbstrom das Städtchen Raudnitz, überragt von dem malerisch auf hohem Felsen thronenden Schlosse der Fürsten Lobkowitz. Dieses Schloß, das heute eine bedeutende Gemälde- und Waffensammlung sowie eine an Handschriften und Inkunabeln reiche Bibliothek birgt, hat eine

in mancher Hinsicht interessante Vergangenheit. Hier wurde der berühmte »letzte römische Tribun« Cola di Rienzi von Kaiser Karl IV. gefangen gehalten. Hier entfaltete sich im 16. Jahrhundert unter Wilhelm von Rosenberg aller Glanz, den die Hofhaltung eines der reichsten und mächtigsten österreichischen Feudalherren aufzuweisen vermochte. Der ritterliche Fürst Wenzel Eusebius von Lobkowitz und sein Sohn Ferdinand August ließen in den Jahren 1652—1684 das Schloß von Grund aus neu bauen. Verschiedene italienische Baumeister, unter ihnen die hervorragenden Künstler Francesco Caratti und Antonio Porta, schufen hier eines der edelsten Werke italienischen Barockstils in Böhmen. Die einzelnen Entstehungsphasen dieses gewaltigen Architekturdenkmals schildert Max Dvořák, der langjährige Archivar und Bibliothekar des Schlosses, eingehend in seiner 1873 in Prag erschienenen »Geschichte des Raudnitzer Schloss-Baues«[1]. Auch die allgemeine Geschichte des Schlosses sowie der Stadt Raudnitz wird in Dvořáks Schrift ziemlich ausführlich mitgeteilt. Irgend ein Wort über einen Aufenthalt oder gar den Tod Astorgas in Raudnitz kommt in dem gründlichen Werke nicht vor.

Eine Besprechung dieser Dvořákschen Schrift erschien in der Wiener Abendpost vom 2. September 1873 (Nr. 202). Der Referent wußte darin auch etwas Eigenes zur Geschichte des Schlosses Raudnitz zum besten zu geben; er läßt sich folgendermaßen vernehmen:

»Nach bestimmten Andeutungen, welche der der historischen Forschung zu früh entrissene Ferdinand Mikowec im Archive fand, endete Emanuel d'Astorga, eigentlich ein Marchese Capece da Roffrano, sein Leben in der stillen Abgeschiedenheit des Asyls, das ihm die ihm verwandte fürstliche Familie Lobkowitz im Raudnitzer Schlosse eingeräumt, und nicht, wie es in den Biographien heißt, in einem böhmischen Kloster.«

[1] Das Werk ist gedacht als ein »Beitrag zur Geschichte der Preise«. — Dieser Schrift sind unsre obigen historischen Notizen über das Schloß Raudnitz entnommen.

Mit Überraschung hören wir den Referenten als Gewährsmann für seine Mitteilung Mikowec nennen, jenen Prager Gelehrten, mit dem wir uns schon eingehend beschäftigt haben. Nach dem Passus in der »Abendpost« scheint es, als ob Mikowec' Forschungen über den Ort, wo Astorga starb, doch noch ein Resultat gezeitigt hätten. Aber es scheint nur so. Prüfen wir zunächst die Meldung der »Abendpost«. Ihr Autor bekennt sich zu dem Glauben, Emanuel sei ein Capece-Rofrano gewesen. Falsch ist sodann die Angabe, die Marchesi Capece-Rofrano seien mit den Fürsten Lobkowitz verwandt gewesen. Sie waren in Wirklichkeit mit den Grafen Kinsky verschwägert, was auch Mikowec s. Zt. im Lumír erwähnt hatte. Es liegt also hier eine Verwechslung der beiden berühmten böhmischen Magnatengeschlechter vor. Nun erklärt sich aber die Entstehung der ganzen Notiz: Mikowec hatte kurz vor seinem Tode seinen Freunden und darunter auch dem nachmaligen Referenten der »Wiener Abendpost« ein Schloß der Grafen Kinsky genannt, auf dem Astorga, bzw. der Marchese Capece Rofrano gestorben sein könne. Ein Jahrzehnt ging darüber hin. Der Referent hatte Schloß und Familie vergessen. Da kam ihm Dvořáks Buch über das Raudnitzer Schloß in die Hände. Bei der Beschäftigung mit diesem Stoffe mochte in ihm die Erinnerung an Mikowec' Mitteilung wiedererwachen, zugleich sich aber der Irrtum einstellen, Mikowec habe damals Raudnitz und das Haus Lobkowitz in Verbindung mit jenem Marchese genannt. Derartige falsche Kombinationen laufen einem jeden, selbst dem besten Gedächtnis gelegentlich einmal unter. In dieser Weise modifiziert, wurde Mikowec' Konjektur in die Besprechung jenes Buches eingefügt.

Wir hätten Grund genug, die Meldung der »Abendpost« als eitel Verwechslung und Irrtum abzuweisen. Nur eins läßt uns noch damit zaudern.

In der »Wiener Abendpost« ist doch ausdrücklich die Quelle genannt, aus der Mikowec seine Nachricht geschöpft habe: er hat jene »Andeutungen« im »Archiv« gefunden. In welchem Archiv? Natürlich wird man zunächst annehmen, es sei das auf Schloß Raudnitz gemeint. Ich fragte deshalb bei Herrn Archivar Dvořák in

Raudnitz an, ob sich im dortigen Schloßarchiv auf dieses Thema bezügliche Urkunden vorfinden. Darauf erhielt ich (21. 2. 1906) folgenden Bescheid: »Im Lobkowitzschen Archive zu Raudnitz ist nicht die leiseste Andeutung vorhanden, nach welcher Astorga (Marchese Capece da Rofrano) im Schlosse zu Raudnitz gewesen und gestorben wäre.« Auch an das Stadtpfarramt zu Raudnitz richtete ich eine derartige Anfrage. Herr Propst Vac. Kotrch teilte mir daraufhin mit (15. 9. 1909), daß auch seine Nachforschungen resultatlos geblieben sind[1].

In Raudnitzer Archiven ist also nichts zu unserm Thema zu finden. Wir blicken noch einmal auf die Notiz in der »Abendpost« und erkennen, wie mangelhaft darin die Quellenangabe eigentlich ist. Ist hier überhaupt ein Schloß- oder Staatsarchiv oder eine Zeitschrift »Archiv« gemeint? Beides kann sein. Während mir Nachforschungen in böhmischen Urkundensammlungen zur Zeit unmöglich waren, konnte ich eine große Anzahl literarische, historische und geographische Zeitschriften mit dem Titel »Archiv« durchsehen: Aber nirgends habe ich eine Erwähnung Astorgas, bzw. eines Marchese Capece-Rofrano gefunden. Können wir auch nicht beweisen, daß jene Quellenangabe eines bestimmten Hintergrundes entbehrt, so macht es doch der Zusammenhang, in dem sie steht, wahrscheinlich, daß sie lediglich eine passende Phrase des Referenten ist.

Die »Quellenangabe« kann uns also nicht hindern, die Nachricht als unhaltbar abzuweisen. Wir müßten dies ja schon tun, weil sie in Widerspruch mit der alten authentischen Nachricht steht, daß Astorga in Spanien gestorben ist.

Die Neuigkeit der »Wiener Abendpost« über Astorgas Ende ging einige Jahre später in die musikhistorische Fachliteratur über. Carl Ferdinand Pohl, der verdienstvolle Haydnbiograph, führte sie

[1] Der Herr Propst schrieb mir u. a.: »Ich habe genau alle Akte (Einschreibungen) des hiesigen Sterbebuches vom Jahre 1735—52 durchgelesen; auch die Namenregister des Tauf- und Trauungsbuches aus jener Zeit durchgesehen (unter den Schlagworten: Astorga, Capece, Rofrano), allein keine einzige Andeutung solchen Namens gefunden. Also wird der Gesuchte hier nicht gestorben sein.«

dort ein. Er hatte für das große Musiklexikon von Grove den Artikel »Astorga« übernommen und suchte alles, was er an neuen Notizen über den Meister erreichen konnte, dafür zu verwerten. Die Nachricht aus der »Abendpost« nahm er jedoch nicht ohne weiteres auf. Er suchte der Sache zuvor auf den Grund zu gehen. Wie ich in neuester Zeit, so bat auch er, und zwar am 15. März 1875 Herrn Archivar Dvořák in Raudnitz um eine Bestätigung der Nachricht aus dem Raudnitzer Schloßarchiv[1]. Die Antwort an ihn lautete, wie die an mich: In Raudnitz findet sich nichts über Astorga.

Trotzdem nahm Pohl die Meldung aus der Abendpost in seinen Artikel hinüber. Wenn sich noch eine Bestätigung in Raudnitz finden sollte, so könne sie ja im Nachtrag des Lexikons angebracht werden, so schrieb er (25. 5. 1875) an Archivar Dvořák. Pohl war also trotz mangelnder Beweise von der Richtigkeit der Meldung überzeugt. Gleichwohl wäre es unbedingt notwendig gewesen, bei der Weitergabe der Nachricht deren Quelle genau zu nennen. Aber als 1879 der Astorga-Artikel im ersten Bande von

George Groves Dictionary of Music and Musicians erschien, war dort die »Abendpost« mit keinem Worte erwähnt. Der Passus über Astorgas Ausgang aber lautete:

»[Astorga] retired to Bohemia, where he died August 21, 1736, not however, as usually stated, in a monastery, but in the Schloß Raudnitz, wich had been given up to him by its owner, the prince of Lobkowitz, and the archives of which contain evidence of the fact.«

Die letzte Behauptung widerspricht geradezu dem Sachverhalt. Das lehrt ein Blick auf unsre obigen Darlegungen. Pohls Autorität verschaffte der irrtümlichen Angabe über Astorgas Ausgang Kredit

[1] Herr Archivar Dvořák ließ mich Einsicht in Pohls Briefe nehmen. Auf diese Weise gewann ich erst ein klares Bild von der Entstehung der betr. Notiz bei Grove. — Leider erreicht der innige Dank, den ich an dieser Stelle Herrn Archivar Dvořák für seine Unterstützung meiner Forschungen zum Ausdruck bringe, den ausgezeichneten Gelehrten nicht mehr. Er ist am 9. Januar 1909 in Raudnitz gestorben.

bei späteren Autoren; die Verschweigung seiner Quelle versenkte diese jedoch bis auf den heutigen Tag in Vergessenheit[1].

Neben den anfechtbaren Passus tritt in Pohls Artikel aber auch eine dankenswerte Bereicherung des biographischen Materials. Es ist der Hinweis auf Astorgas Anwesenheit zu Wien 1712 bei der Taufe von Caldaras Tochter. War auch die Notiz nicht unzweideutig, so bot Pohl doch in der Quellenangabe die Handhabe, den Sachverhalt genau zu ermitteln; — wir haben im ersten Teile (S. 79f.) das Resultat unsrer darauf bezüglichen Nachforschungen gebucht.

Im übrigen enthält Pohls Artikel eine vorzügliche Zusammenfassung aller wichtigeren bis dahin bekannt gewordenen Wahrheiten und Unwahrheiten über Astorga. Fétis (Biogr. univ., 2. Aufl.) war seine Hauptquelle.

In der zweiten Auflage von Groves Dictionary, die Fuller Maitland besorgt hat (1904), sind nur einige kleine Änderungen angebracht worden, die jedoch keine Verbesserungen bedeuten[2]. Hier repräsentiert der Artikel die Phase der reichsten Entwicklung der Astorga-Märchen. Wir haben ihn deshalb dem Lebensabriß in der Einleitung unsrer Schrift zu Grunde gelegt. Blättert man zurück und liest ihn jetzt, so wird man leicht Herkunft und Wert seiner Einzelheiten erkennen.

Die Astorga-Neuigkeiten, die mit dem ersten Erscheinen von Groves Lexikon der Öffentlichkeit übergeben wurden, gingen keineswegs so schnell in andere musikhistorische Werke über, als man bei ihrer Wichtigkeit hätte erwarten können. Erst im Jahre 1900 wurden sie gleichzeitig in einem englischen und einem deutschen Werke wiedergegeben: in Theodore Bakers »Biographical Dictionary of Musicians« und in Adolf Prosniz' »Compendium der Musikgeschichte«. Sodann brachte sie Fuller Maitland

[1] Auch ich habe erst durch Pohls Briefe an Dvořák von der Notiz in der »Wiener Abendpost« Kenntnis erhalten.

[2] Erwähnenswert ist nur die folgende: Nach Stechow, bez. Eitner (vgl. S. 204ff.) wird statt Palermo nun Neapel als Geburtsort Astorgas genannt. Die Angabe, der junge Emanuel habe in Palermo bei Francesco Scarlatti Unterricht genossen, wird jedoch unverändert wiederholt. Fuller Maitland bezweifelt aber auch einzelne Astorga-Nachrichten.

in der »Oxford History of Musik« (IV, 61; 1902). Hugo Riemann berücksichtigte sie in seinem »Musik-Lexikon« von der 6. Auflage an (1905).

In diese Gruppe gehört auch das Astorga-Kapitel in dem Buche »Carlos d'Austria y Elisabeth de Brunswich-Wolfenbüttel a Barcelona y Girona — Karl von Österreich und Elisabeth von Braunschweig-Wolfenbüttel in Barcelona und Girona« von Joseph Rafel Carreras y Bulbena (Barcelona 1902). Dieses Werk bildet eine bibliographische Merkwürdigkeit. Es ist in katalonischer Sprache geschrieben, enthält aber, Seite für Seite gegenübergedruckt, die deutsche Übersetzung. Der Wert des Buches liegt in der Fülle des Neuen, das Carreras aus spanischen Archiven über das glänzende Hofleben mitteilt, das sich während der kurzen Regierungszeit Karls des Sechsten als König von Spanien in Barcelona entfaltete. Das ziemlich umfangreiche Kapitel über Astorga stützt sich in seinem biographischen Teil auf Pohl-Groves Artikel. Der Verfasser bietet jedoch auch zwei neue Einzelheiten: erstlich, der junge Emanuel sei in Astorga im Dominikanerkloster S. Dictinio untergebracht worden (S. 160), und zweitens, er sei von Portugal mit einer Empfehlung an den portugiesischen Gesandten versehen, an den Hof Karls nach Barcelona gekommen (S. 162). Diese Angaben stammen jedoch nicht aus dokumentarischen Quellen, sondern sind lediglich Schlußfolgerungen des Verfassers aus der Skizze bei Grove. Das bestätigte mir auf meine Anfrage hin Herr Carreras selbst. In die Schilderung von Astorgas Leben fügte der Verfasser auch einige Mitteilungen über Text und Musik der Oper Dafni ein. Er stützte sich dabei nur auf die Fragmente, die Molitor aus der Wiener Partitur für seine »Belegstücke zur Musikgeschichte« hatte kopieren lassen[1]. Diese Sätze sind im Anhang seines Buches —

[1] Kaiserl. Hofbibliothek zu Wien Nr. 19 239. (»Molitors Materialien zur Musikgeschichte«). Wie eine Notiz auf der Wiener Abschrift verrät, geschah die Auswahl der Sätze auf Anregung Kiesewetters, der sie als die schönsten des Werkes bezeichnet hatte. Es sind: 1. Introduzione. — 2. Scena I. Arie: »Jo t'invoco«. — 3. Scena V. Arie: »Vo cercando«, Recitativ: »Dov' è il mio ben« und Arie: »Ma la mia bella«. — 4. Scena VI. Recitativ: »Si vide mai« und Arie: »Son amante«.

leider mit zahlreichen Druckfehlern — publiziert. Natürlich vermitteln diese Bruchstücke auch nur fragmentarische Begriffe von der poetischen und musikalischen Beschaffenheit der Oper.

Es lag nicht in Carreras' Absicht, zur Geschichte Astorgas kritisch Stellung zu nehmen. Er wollte nur den für ihn erreichbaren Stoff Geschichts- und Kunstfreunden zugänglich machen.

Wir kommen zu der letzten Gruppe der Astorga-Literatur. Auch hier herrschen die überkommenen Märchen vor; aber mitten unter ihnen erscheinen die ersten Ansätze zu einer kritischen Behandlungsweise des Stoffes. Das gibt diesen Arbeiten ihr besonderes Gepräge. Nur zwei Artikel gehören zu dieser Gruppe: ein umfangreicher, bedeutender, und ein kleiner, skizzenhafter, der wenig mehr als ein kurzer Auszug aus dem ersten ist. Jener große Aufsatz ist betitelt »Emanuele d'Astorga« und stammt aus der Feder von

W. Stechow. Er eröffnet den 16. Jahrgang von Chrysanders »Allgemeiner Musikalischer Zeitung« (Nr. 1 und 2; 5. und 12. Januar 1881). Dieser Artikel ist die Arbeit eines ebenso fleißigen wie geschickten Schriftstellers. Er ist wertvoll durch die reichlichen Hinweise auf einschlägige Literatur, die auch uns in mancher Beziehung genützt haben. Flott und geistreich geschrieben, bietet er eine fesselnde Lektüre. Das Wesentlichste des Artikels sind die eigentlich kritischen Partien. In diesen beschäftigt sich der Verfasser speziell mit den Rochlitzschen Nachrichten. Stechow ist der erste, der in diesem Zusammenhang mit Nachdruck erklärt, daß alles, was Rochlitz über Geschichte geschrieben hat, durchaus unzuverlässig ist. Damit stellt er also auch die Astorga-Nachrichten Rochlitz' im ganzen als problematisch hin. Aber obschon er bei der Prüfung und Glossierung der Rochlitzschen Details keinerlei Rücksicht nimmt, — er überschüttet den alten Plauderer wiederholt mit Spott und Hohn —, gelingt es ihm doch nur in einem einzigen Punkte, Rochlitz eine wirkliche Fälschung nachzuweisen: in seiner Darstellung von Astorgas Liebesverhältnis mit der Prinzessin von Parma. Er zeigt, daß die Einzelheiten, die Rochlitz über dieses Verhältnis erzählt, mit den historischen Tatsachen unvereinbar sind (vgl. S. 161). Hier offenbare sich

Rochlitz' »frevelhafte Ignoranz« in historischen Dingen und trete die Unwahrheit seiner Meldung offen zutage. Der Beweis gelingt Stechow vollkommen. Eine Bresche ist in den Märchenbau geschlagen. Aber Stechow ist kein guter Taktiker: er nützt seinen Erfolg nicht aus. Statt nun nach Analogieschluß die — ohnehin schon diskreditierten — übrigen Rochlitzschen Neuigkeiten fallen zu lassen, nimmt er sich eifrig ihrer an. Er gibt ihnen breite historische Untermalungen und gründet weitere Vermutungen auf sie. Somit verstrickt er sich auf der einen Seite in dem Märchennetze, dessen Maschen er auf der anderen Seite zu lösen begann. Auch den nachrochlitzschen Neuigkeiten gegenüber versagt Stechows Urteilskraft. Er erkennt ihren kausalen Zusammenhang mit denen Rochlitz' nicht und nimmt sie als selbständige, zuverlässige Meldungen hin. Namentlich die angebliche Verwandtschaft des Künstlers mit den Capece-Rofranos interessiert ihn, und er bemüht sich, möglichst genaue Auskunft über diese Familie zu erteilen. Zu diesem Zwecke griff er sogar zu Le Brets Geschichte von Italien (Halle 1787) und gab danach, sowie nach Colletta, eine ziemlich ausführliche Schilderung des Macchia-Aufstandes. Er erkannte, daß die Capece-Rofranos nur eine neapolitanische Familie waren und der in Betracht kommende Aufstand nur in Neapel stattgefunden hatte. Deshalb tadelt er das Schwanken hinsichtlich der Örtlichkeit bei den früheren Autoren, die Emanuel bald für einen Sizilianer, bald für einen Neapolitaner erklärten und seinen Vater bald in Palermo, bald in Neapel enden ließen. Neapel allein komme in Betracht. Auch hinsichtlich der Persönlichkeit von Emanuels Vater weiß er Eigenes vorzubringen. Stechow hatte außer jenem gemeinhin als Vater Emanuels betrachteten Girolamo ja noch Giuseppe Capece (allerdings nicht Rofrano) unter den Macchia-Verschwörern erwähnt gefunden. Er scheint nicht abgeneigt, ihn als Vater des Künstlers bezeichnen zu wollen, da Giuseppes Untergang in dem Aufstande ausdrücklich in der Geschichte erwähnt wird, wenn auch unter anderen Begleitumständen, als sie Rochlitz angibt. Aber Stechow ist vorsichtig. Er läßt die Frage offen, indem er sagt: »Falls man nun nicht etwa diesen Capece für Astorgas Vater ... halten will, so würde es sich dabei

lediglich um Girolamo Capece ... handeln können.« Daß aber Girolamo nicht in der Verschwörung unterging, sondern sein Glück durch sie machte, das entdeckte auch Stechow nicht. — Da er Emanuel als Neapolitaner sicher zu haben glaubt, erklärt er den Neapolitaner Alessandro Scarlatti für seinen Lehrer, jegliches Eingehen auf den »mythischen« Francesco Scarlatti, den Molitor als seinen Lehrer genannt hatte, erledige sich. — Der feste Glaube, Emanuel sei zur Zeit des Macchia-Aufstandes in Neapel gewesen, verführt Stechow zu einer weiteren Konjektur. Er hat von dem Besuche des spanischen Königs Philipp V. in Neapel im Frühjahr 1702 gelesen und meint nun, dieser König könne vielleicht selbst die »Entfernung des jungen Capece aus Neapel veranlaßt«, er könne ihn nach Spanien vorausgeschickt oder mitgenommen haben. Nun erst habe ihn die Fürstin Ursini in »ihren besonderen Schutz« genommen. Schließlich erwägt er auch noch die Möglichkeit, daß Emanuel direkt von dem Kloster zu Astorga an den Hof des Gegenkönigs Karl nach Barcelona gekommen sei, wo er ja 1709 seinen Dafni kompôniert und in Szene gesetzt habe ...

Man sieht: Stechow hatte mit eigenen Hypothesen kein Glück. Seine an sich scharfsinnigen Schlüsse konnten das Richtige nicht treffen, weil er sie aus den überkommenen falschen Anschauungen zog. So steigerte auch er, trotz seiner Absicht, Klärung zu schaffen, die Verwirrung in Sachen Astorgas.

Noch bleiben einige Worte über den kurzen Auszug von Stechows Artikel zu sagen, auf den wir bereits oben hingedeutet haben. Es ist der Lebensabriß, den

Robert Eitner dem Abschnitt »Astorga« in seinem Quellen-Lexikon (1. Bd., 1900) beigab. In diesem Paragraphen war es Eitner hauptsächlich um die Zusammenstellung eines möglichst vollständigen Verzeichnisses der Werke Astorgas zu tun. In den kurzen biographischen Notizen, die er hinzufügte, wollte er nur Sichres, Wohlverbürgtes, darreichen. Eine solche Auswahl aus den Schriften früherer Autoren schien ihm Stechow richtig getroffen zu haben, — und so wiederholte er das von diesem Akzeptierte. Von Stechows Mißtrauen gegen Rochlitz angesteckt, erklärt er sodann alle in seinem Auszug ungenannt gelassenen »Aufenthaltsorte Astor-

gas und die damit verbundenen Anekdoten für eitel Wind« und schiebt Rochlitz die Schuld an ihrer Verbreitung zu. Damit schießt er aber über das rechte Ziel hinaus. Denn die durch jene Erklärung getroffenen Nachrichten von Emanuels Aufenthalt in Livorno und Lissabon sind gewiß kein Wind, und nicht erst von Rochlitz, sondern schon von Hawkins und Gerber verbreitet worden. Eitners Skizze, in der Wahres und Falsches dichter denn irgendwo anders beisammen steht, in der gleichwohl ihr Verfasser ein Stück kritische Arbeit geleistet zu haben glaubte, — diese Skizze ist der beste Beweis dafür, daß auf der bisher benutzten Basis und mit den meisten der bisher benutzten Mittel überhaupt kein klares und wahres Bild vom Leben Astorgas zu gewinnen ist. Nur von neuen, von der allgemein bekannten Astorga-Literatur unabhängigen Nachrichten stand Klärung zu hoffen. Aber die Schriften zur Topographie Siziliens (vgl. S. 133f.), die schon lange einen Umschwung hätten herbeiführen können, blieben unbekannt. Auch das Werk, bei dessen Studium ich endlich den zum erwünschten Ziele führenden Weg entdeckte, liegt bereits seit 1893 im Druck vor. Es ist der Catalogo della Biblioteca del Liceo Musicale di Bologna, compilato da Gaetano Gaspari, compiuto ... da Luigi Torchi (vgl. S. 6). Die in diesem Katalog abgedruckte Vorrede zu Astorgas Kantatenpublikation vom Jahre 1726, sowie deren Titel, die beide die wertvollsten autobiographischen Andeutungen enthalten, wurden der Ausgangspunkt für unsre neue, von den alten Märchen unabhängige Lebensgeschichte des Meisters.

Überschauen wir den Weg, den wir stationenweise zurückgelegt, im ganzen. Wir sehen, wie unser Pfad anfänglich gerade vorwärts leitet, weiterhin sich aber in die Gänge eines Irrgartens verliert. Während im achtzehnten Jahrhundert im wesentlichen historische Tatsachen referiert wurden, faßten im neunzehnten eine ganze Menge erdichtete Nachrichten Wurzel, die, anstatt ausgerodet zu werden, unaufhörlich Zuwachs erhielten. Fast unglaublich erscheint es, daß im Zeitalter der exakten Forschung, da Chrysander und

Otto Jahn ihre musikhistorischen Meisterwerke schrieben, unter dem Scheine geschichtlicher Wahrheit ein so gewaltiges Truggebilde heranwachsen und in der Musikgeschichte Aufnahme finden konnte. Nur das Zusammentreffen verschiedener der Wahrheit ungünstiger Umstände ermöglichte dies. Zunächst war es die Dürftigkeit der authentischen Notizen aus der Zeit des Meisters selbst, die der Erfindung größten Spielraum ließ und keine Handhabe zur Kontrolle des später Mitgeteilten bot. Sodann fällt ins Gewicht, daß die Märchen in ihrem Grund- und Hauptbestand von einem Schriftsteller erfunden und verbreitet wurden, der seiner Zeit als höchste Autorität galt. Drittens kommt in Betracht, daß diese Märchen infolge ihrer Ableitung aus der Musik Astorgas den Anschein innerer Wahrheit trugen. Leichtgläubigkeit und Oberflächlichkeit späterer Autoren taten das Weitere. Nimmermehr hätte der Roman bis zu seinem heutigen Umfang anwachsen können, wenn ihm ein Gelehrter gewissenhaft auf den Grund gegangen wäre. Aber dazu entschloß sich keiner. Sofern sich überhaupt Gelehrte von Bedeutung mit ihm beschäftigten, geschah es nur nebenbei, da ihr Hauptinteresse auf andere Meister gerichtet war: ich erinnere nur an Chrysander und Pohl. Sie hatten weder Zeit noch Interesse für eine Untersuchung des Ganzen, die ohne mühsame Detailarbeit undenkbar war. Auch Stechow, dessen Forschungen allein tiefer gingen, lieferte nur Stückwerk und rührte nicht an die Wurzeln des Ganzen. Daß sich niemand zu einer durchgreifenden kritischen Behandlung des Stoffes hingezogen fühlte, ist begreiflich, weil sie, wie wir schon in der Einleitung erwähnten, fast nur unerfreuliche Ergebnisse versprach. Wir haben uns nicht gescheut, diese Arbeit zu leisten. Aber wir geben zu, daß auch wir uns von den kritischen Resultaten unsres zweiten Teiles hätten entmutigen lassen, hätten wir nicht im ersten Teile einen reicheren, beglaubigten Stoff für den hier abgewiesenen, erfabelten dargeboten.

Rufen wir uns schließlich noch einmal den Zweck, den wir mit unsrer Musterung der Astorga-Literatur verbanden, ins Gedächtnis zurück. Wir wollten durch die Ergründung des Ursprungs und Wesens der bisher allgemein akzeptierten Astorga-Geschichten deren Widersprüche mit unsrer neuen Astorga-Biographie zu lösen suchen.

Diese Lösung ist gewonnen durch die Erkenntnis, daß es all den widersprechenden Angaben auf seiten der älteren Autoren an stichhaltigen Gründen fehlt, daß sie nichts sind als — zumeist unabsichtliche — Geschichtsfälschungen. Damit fallen jene Widersprüche in sich zusammen.

Ob die Astorga-Märchen aus der populären Literatur, aus der sich alt überlieferte romantische Geschichten so schwer tilgen lassen, jemals ganz verschwinden werden, — wer kann es wissen? Daß diese Märchen dort noch lange weiterwuchern werden, ist gewiß, denn sie sind zu tief eingewurzelt. Aber in der Wissenschaft können sie fernerhin nicht mehr bestehen. Mögen glückliche Funde unsre Lebensgeschichte Astorgas mehr und mehr ergänzen und auch in weiteren Kreisen der Wahrheit zum Siege über die Unwahrheit verhelfen.

Alphabetisches Register.

Amico, V. M., Lexicon Siculum 19, 21.
Alberti, Giuseppe, Sänger 118.
Aldrovandini, Giuseppe 64.
Algieri, Angela, Sängerin 100.
Allacci, L., Drammaturgia 64, 99, 173.
Althann, Grafen von 87 ff.
— Graf Michael Robert von, in Wien 91.
— -Pignatelli, Gräfin von 89 ff.
Amodei, Cataldo 42.
— Giuseppe 42.
Astorga, Bernardo de 28 f.
— Didacus de, Kardinal 28.
— Diego de 29, 36.
— Eusebio de 29 f.
— Giovanni Oliviero 124.
— Gonzalo de 28.
— Gregorio de 28 f.
— Juan de 29.
— Louis 30.
— Markgrafen von 26 f.
Astorga, Rincon de, Cesare 33, 35, 38, 40, 123.
— — Cesare, Capitano in Augusta 35, 37 f., 40.
— — Diego, Urgroßvater des Tondichters 35 f., 38, 40.
— — Emanuel [d. ä.], Großvater des Tondichters 33, 35 ff., 40.
— — Emanuel [d. j.], der Tondichter. Da sein Leben den Hauptgegenstand unsres Buches bildet, ist die Angabe aller Seiten, auf denen er genannt wird, nicht nötig.
— — Emanuele Giuseppe 35, 37 f., 40, 123.
Astorga, Francesco, Vater des Tondichters 33, 35, 37 ff., 44—46, 60 f., 75, 78, 127, 147.
— — Giovanna, Mutter des Tondichters 33 f., 37 f., 127.
— — Rosalia 35, 37 f.
— — Thomasia, Großmutter des Tondichters 33, 35, 38.
Astorga e Guzzardi, Giovanna 123 f.
Astorga, Stadt in Spanien 4, 18, 25 f., 135, 147.
Astorga-Dichtungen 163 f.
Auersperg, J. Adam, Fürst 196.
Augusta, Stadt auf Sizilien 20, 22, 33, 40—45, 127.
Auria, Vincenzo, Historia de' Vicerè di Sicilia 53.
Avison, Charles, Essay on mus. expression 132 f.

Baldini, Innocenzo, Sänger 68, 72.
— Petrucio, Sänger 68.
Barcelona 4, 62—67, 71 ff., 77 f., 80, 83, 128, 190, 192 f.
Barone, Lebensweise der sizilianischen, um 1700 45 f.
Benti-Bulgarelli, La Romanina 73.
Berardi, Angelo 11.
Bergonzini, Elisabetta, Sängerin 68, 70.
Bermann, Moriz, Österr. biogr. Lexikon 89, 170 ff., 197.
Bertini, Giuseppe, Dizionario di Musica 139.
Biographie, Nouvelle générale (Hoefer) 141, 178, 182.
Bioni, Kapellmeister 117.

Bitter, C. H., Studie zum Stabat Mater 169.
Blasi, di, Storia de' Vicerè di Sicilia 164.
Bohemia 177.
Bologna, Liceo Musicale zu — 6, 65, 207.
Bonfiglio, Simone, Pfarrer in Palermo 40.
Bottini, Marchese Antonio, Professor in Pisa 27.
Branberger, Dr., in Prag 176.
Brechainville, Ludwig, Graf von 195.
Breitkopf & Härtel 155, 180.
Bremer, Fr., Handlexikon der Musik 173.
Brendel, Franz, Geschichte der Musik 167 f.
Breska, A., Schriftsteller in Prag 176.
Breslau 73, 116 f., 128, 136, 138, 168.
—, Universitätsbibliothek zu — 62.
Brockhaus, Konvers.-Lexikon 168, 173.
Burigny, Histoire de Sicile 164.
Burney, Ch., General history of music 138 f.

Caldara, Antonio 4, 57, 79 f., 82, 116, 171, 202.
Capece, Familie, (s. auch Rofrano) 179 f., 182 ff.
— Gaetano 191.
— Giuseppe 182 ff., 191, 205.
— Marcello 191.
Cappelli, A., Dott., Direktor des Staatsarchivs zu Parma 101.
Caratti, Francesco, Baumeister 198.
Carmena y Millan, Opera italiana en Madrid 120.
Carreras y Bulbena, Joseph Rafel 32, 72, 203 f.
Carvalhaes, Manoel de, in Mezão Frio, Portugal 99, 141.
Casolani, Elisabetta, Sängerin 115.
Cestis »Genserico« 27.
Choron et Fayolle, Dictionnaire 139.
Chrysander, Fr., Händel 12, 95, 97, 155, 169.
Clemens XI., Papst 105 f.
Clément et Larousse, Dictionnaire des opéras 173.
Colletta, Pietro, Storia di Napoli 179, 184, 189.
Combes, François, La princesse des Ursines 55.
Croce, Benedetto, I teatri di Napoli 27, 52, 64, 183.
Crollanza, G. B. di, Dizionario Storico-Blasonico 89, 182.
Cuzzoni, Francesca 100.

Dafni, Oper von Astorga 4, 62 ff., 85, 91, 99 ff., 127 f., 131, 135, 138, 150, 157, 165, 168.
— Partitur 63, 165.
— Oper von Fr. Pollarolo 173.
— Übersicht über die Kompositionen des Manfredischen Textes 116.
Dancy, Francesca, Sängerin 100.
Dassori, Carlo, Opere e Operisti 141.
Dent, Edward E., Schriften über Alessandro Scarlatti 48, 64.
Dia, Giuseppe 54.
Dilettanten, Musik-, im 17. u. 18. Jahrhundert 11.
Dlabač, G. J., Künstlerlexikon für Böhmen 178.
Dommer, Arrey von, Musikgeschichte 173.
Dreier, Sänger 118.
Dresden, Kgl. Bibliothek zu — 27, 57 f., 80 f., 87, 162.
— Hauptstaatsarchiv zu — 94.
Dvořák, Max, Archivar zu Raudnitz 198 ff., 201 f.

Ebert, Dr., Alfred, in Berlin 27.
Eckart, Sänger 115.
Einstein, Dr. Alfred, in München 115 f.
Eitner, Robert, Quellenlexikon 6, 42, 57, 59, 80, 116, 124, 162, 206 f.
Elisabeth Christine, Gemahlin Kaiser Karls VI. 75, 83, 191 f.

Elvert, d', Geschichte der Musik in Mähren 92.
Erlach, Joh. Bernhard Fischer von 193.
Ersch und Gruber, Encyclopaedie 178, 180, 182.

Farinelli 90.
Farnese, Elisabeth, Prinzessin von Parma 4, 161, 171f.
Felice, Sänger 68.
Ferdinand VI., König v. Spanien 118ff.
Ferrari, P. E., Spettacoli in Parma 99.
Ferreras, J. von, Historie von Spanien 31.
Festetics, Graf von 92.
Fétis, Fr., Biographie des musiciens 73, 140, 172, 202.
Florimo, Fr., La scuola mus. di Napoli 57, 115.
Folkmann, J. E., Gefürstete Linie der Kinsky 195.
Frain, Schloß in Mähren 88, 90f.
Fuertes, Mariano S., Historia de la Musica española 120.
Fuller Maitland 202.
Fürstenau, M., Zur Geschichte der Musik in Dresden 94, 156.
Fuchs, Fr., »Frain« 88.
Fux, Johann Josef 82.

Gaeta 190.
Galli, Agostino, Sänger 115.
Gandini, Al., Cronistoria dei Teatri di Modena 69.
Garay, Domenico, Oberpfarrer v. Augusta 33.
Gaspari, Gaetano, Catalogo del Liceo Mus. di Bologna 6, 207.
Gauhe, J. Fr., Adelslexikon 88.
Genocchi, Lucio, Sänger 100.
Genua 65ff., 73, 75, 128.
Gensel, Justizrat in Leipzig 157.
Gerber, Ernst Ludwig, Lexikon der Tonkünstler 124, 139.
— Neues Lexikon der Tonkünstler 5, 73, 139f., 142, 145, 150, 156f., 162.
Gherardini, Rinaldo, Sänger 59.
Giambruno, Cavaliere, Dott., Direktor des Staatsarchivs zu Palermo 18, 21, 23, 39, 114, 123.
Giannone, Peter, Geschichte von Neapel 26.
Giardina, Gaetano, Memorie Storiche 15.
Giusti, Maria, La Romanina 57, 68f., 72f., 117f.
Goldschmidt, Hugo 52.
Granito, Marchese Angelo, La congiura di Macchia 47, 183ff.
Grillparzer, Franz 1.
Grimani, Lucia, Sängerin 115.
Groves Dictionary of music 3, 79, 96, 133, 201f.
Gualandi, Diamantina, Sängerin 117.
Guarinoni, Eugenio de' 59.

Händel, G. Fr. 58, 95, 97.
Hantzsch, Dr. Victor, Bibliothekar in Dresden 27.
Hawkins, John, General history of music 85f., 91, 93, 96, 101, 133, 135—142, 150, 156f., 162.
Hayes, W., Remarks on Avison's Essay 96, 133.
Heinichen, J. Dav., Generalbaßlehre 130f.
Hess, Heinz, Die Opern Stradellas 77.

Iglesias, Guil., Historia de la ciudad de Astorga 26.
Ilg, Albert, »Fischer von Erlach« 194ff.
Imhof, J. G., Recherches des Grands d'Espagne 27.
Innocenz XII., Papst 89.

Jahn, Otto, Mozart 155.
Jesi, Stadt in Italien 65, 100.
Joseph I., deutscher Kaiser 4, 81f., 149, 192.

Kahlert, August 116f., 168f.
Kantaten Astorgas, früheste datierte 59.

Kantaten Astorgas, 1726 in Lissabon gedruckt 6ff., 96, 130, 150.
— Andere Kantaten Astorgas 57f., 80f., 87.
Karl II., König von Spanien 50, 74f., 184.
— V., Deutscher Kaiser 28, 31.
— VI., Deutscher Kaiser, als König von Spanien Karl III. 4, 56, 62f., 66f., 71f., 74ff., 80, 82ff., 128, 185, 189f., 192.
Károlyi, Direktor des k. Staatsarchivs in Wien 86.
Khol, Fr., Ingenieur in Prag 176.
Kiesewetter, R. G. 62f., 203.
Kinsky, Leopold Ferdinand Graf von 195.
— Franz Ferdinand Graf von 195.
Kisch, Wilhelm, Straßen und Plätze Wiens 193.
Klosterbruck bei Znaim in Mähren 87, 92.
Kneschke, E. H., Neues allgem. deutsches Adels-Lexikon 88.
Köchel, L. v., »J. J. Fux« 48, 83, 85.
Kopfermann, Prof. Dr. A., Direktor der kgl. Musikbibliothek zu Berlin 47.
Kotrch, Vac., Propst zu Raudnitz i. B. 200.

Laborde, Essai sur la musique 30.
Lalande, P. A., Histoire de l'empereur Charles VI. 83.
Landau, Marcus, Geschichte Kaiser Karls VI. als König von Spanien 75f., 83, 88, 192.
Larousse, Pierre, Grand dictionnaire universel 141.
Leanti, Arcangiolo, Lo stato presente de la Sicilia 45.
Leipzig, Universitätsbibliothek zu 157.
Leopold I., Deutscher Kaiser 4, 74, 85, 135, 137f., 149.
Lissabon 6f., 23, 56, 116, 118, 122, 128, 135, 207.
Livorno 93f.
Lobkowitz, Fürsten von 197f.
London 4, 93ff., 128, 135, 151.
Luciano, Giachino 54f.
Ludwig XIV., König von Frankreich 74.
Ludwig, Professor Dr., in Karlsbad 94.
Lumír, tschechische Zeitschrift 174f., 199.

Madoz, Pascual, Diccionario geogr. de España 30.
Macchia-Verschwörung 47, 159, 184ff.
Madrid 4, 55, 74, 120.
— Biblioteca Nacional und Archivo historico Nacional 120.
Maffei, Graf, Vizekönig von Sizilien 14, 104.
Mährisches Landesarchiv zu Brünn 87.
Mailand, Bibliothek des Conservatoriums zu — 59.
Mandyczewski, E., Prof. Dr., Bibliothekar der »Musikfreunde« in Wien 81, 116.
Manfredi, Eustachio, Dichter und Mathematiker 64.
Mantuani, J., Prof. Dr., Direktor des Museums zu Laibach 63, 79.
Marzo, Gioacchino di, »Biblioteca di Sicilia« 13ff., 39, 50ff., 75f., 130.
Massa, »La Sicilia in prospettiva« 21.
Mattheson, Johann, »Forschendes Orchestre« 12.
— — »Patriot« 62, 117, 131, 142, 157.
— — Johann, »Ehrenpforte« 117, 131.
Mayr, Anton, Professor in Wien 27.
Medina del Campo 28ff., 32.
Megara Hyblaea 21.
Melilli, Stadt auf Sizilien 21.
Mémoires de la Cour d'Espagne 1679—1681 27.
Mendel, Herm., Musik-Lexikon 173.
Mengoni, L. Ant., Sänger 115.
Metastasio 90f.
Meyer, Konversationslexikon 168, 173.
Mikowec, Ferdinand B., Schriftsteller 174ff., 179, 197ff.

Millaina, Vorwerk von Ogliastro 6f., 19, 23f., 37.
Mizler, Christoph 12.
Modena 69.
Molitor, Simon 48, 62f., 164ff., 203.
Mollart, Graf Ferdinand Ernst 82.
Mongitore, Antonino, Priester, Senatssekretär (107), seine »Diarien« 13ff., 39, 50ff., 75f., 104ff., 129f.
Monteverdis Incoronazione di Poppea 52.
Morello, Dott. Em., Bibliothekar d. Konservatoriums z. Palermo 114.
Moreno, Mario 42.
Morso, Nicolò, »Dilucidationes« 111.
— e Astorga, Emanuele, Baron von Favarella 124.
Mortilletto, Lehen Astorgas 6f., 19, 23.
Müller, Joh. Joachim, Spanischer Vermählungssaal 192.
München 114ff.
Münster i. W. 169.
Musik eine Wissenschaft 11f.
Musikfreunde, Bibliothek der Gesellschaft der, in Wien 81.

Nagler, Künstlerlexikon 30.
Naumann, Emil, Musikgeschichte 168.
Neapel 3, 26f., 52, 56f., 64—72, 94, 159, 167, 182ff., 205.
Neigebauer, J. F., Sizilien 46.
Neupauer, J. Chr. 193.

Ogliastro, Dorf bei Palermo 19f.
— Lehensgut Astorgas bei Augusta 6f., 12, 14ff., 20f., 36f., 114, 121, 127.
Oreto, Fluß bei Palermo 14f., 110.
Orlandi, Cesare, Delle Città d'Italia 42f., 133f.
Orlandi, Chiara, Sängerin 118.
Ossorio, Familie 26ff.
Oxford 4, 96f., 128, 133, 135f.

Palagonia, Principe di 164.
Palermo 4, 6f., 13ff., 39f., 45f., 59f., 76, 101, 129, 145.
—, Musikleben zu — um 1700 49ff.
Palermo, Senat von — 109ff.
Pani, Carmelus, Kaplan zu Augusta 34.
Paris 98, 151.
—, Bibliothek des Conservatoire 64.
Parma 4, 58, 99ff., 148f., 161f.
—, Staatsarchiv zu 101.
Pasqué, E., Libretto »Astorga« 164.
Paz, Julián, Direktor des Archivs zu Simancas 28, 120.
Perrier, Jer. de, Histoire de la Conjuration de Naples en 1701 183, 187.
Petris, Carlo de, Dichter 64.
Philipp V., König von Spanien 4, 37, 74ff., 84, 102, 120, 184, 206.
Pietra, Biagio di, Cavaliere, spanischer Konsul in Palermo 32.
Pignatelli, Familie 89f.
Pinetti, Gaetano, Sänger 118.
Piovano, Francesco, Musikgelehrter in Rom 65f., 68, 71, 116.
Pitrè, Giuseppe, »La vita in Palermo« 45, 50f., 53f., 110f.
Pohl, Carl Ferdinand 3, 79, 96, 200ff.
Pollarolo, Francesco 173.
Pöllnitz, Baron Ludwig 83f.
Porta, Antonio, Baumeister 198.
Porta Luppi, Alessandro, Sänger 68, 70.
Prag 73, 94, 151, 178.
—, Bibliothek des böhm. Landes-Museums 170.
—, Universitätsbibliothek 174.
—, St. Jakob zu 178.
Prescimone, Giuseppe 52.
Prosniz, Adolf, »Compendium« 202.
Provenzale, Francesco 52.
Prusík, Dr., in Prag 176.
Pujadies, Giovambattista, Memoriale istorico 190f.

Querner, Karl, Die »piemontesische Herrschaft auf Sizilien« 46, 103ff.

Ramponi, Pietro, Impresario u. Sänger 68, 70, 72, 75.
Ranfft, Michael, »Geneal.-hist. Archivarius« 28, 181, 194f.

Rassmann, Fr., Pantheon der Tonkünstler 140.
Raudnitz in Böhmen 5, 197ff.
Recchio, Giuseppe, Notizie di Famiglie di Napoli 182, 191.
Reichardt, Friedrich, preuß. Hofkapellmeister 140.
Reichert, Arno, Bibliothekar in Dresden 27.
Requiem von Astorga, eine Fiktion Rochlitz' 149, 158f.
Rezensionen für Theater und Musik 96, 98, 178f.
Ricci, Corrado, I teatri di Bologna 64.
Richter, Hofrat Prof., Oberbibliothekar in Dresden 27.
— Dr. Hubert, Bibliothekar in Dresden 27, 58f.
Riehl, W. H., Musikalische Charakterköpfe 166.
Riemann, Hugo, Opernhandbuch 173.
—, Hugo, Musik-Lexikon 173, 203.
Rienzi, Cola di 198.
Rincon, Antonio, französischer Gesandter 31.
— — und Fernando del, Maler 30.
— Diego Lopez 30.
— d'Astorga s. unter Astorga.
— Manuel del, Opernsänger 32.
Ristorini, Antonio, M., Sänger 115.
Rodríguez, Ildefonso, Historia de Medina del Campo 32.
Rochlitz, Friedrich, Schriftsteller 3, 5, 96, 116, 142ff., 163ff.
—, »Für Freunde der Tonkunst« 142, Astorga-Brief 143ff., »Gesangstücke« 154, »Grundlinien« 154, 157.
Rofrano, Marchese di, Hieronymus Capece 3, 160, 177, 179, 182ff.
— — Petrus Capece 195.
— — Pietro Capece 182, 195.
Rom, Musikleben in, um 1700 58.
— Biblioteca Nazionale 65.
Romanina, la, s. Giusti und Benti-Bulgarelli.
Rudhart, Fr. M., Geschichte der Oper in München 115.

Sacerdote, G., Il teatro R. di Torino 59.
Saldoni, Baltasar, Diccionario 32, 120.
Salomone, Sebastiano, Augusta illustrata 43f., 134.
Sangro, Graf Carlo di 185, 187.
Santini, Fortunato, seine Musiksammlung 169.
Sanvitale, Graf Stefano, in Parma 99, 101.
Scarlatti, Alessandro 48f., 56, 58, 64f., 100, 130, 183, 206.
— Francesco 4, 48, 166, 206.
Schatz, Albert, in Rostock 80.
Scheibe, J. A., »Kritischer Musikus« 12, 131f.
Schilling, Encyclopaedie der Tonkunst 73, 153, 164.
Schladebach und Bernsdorf, Lexikon der Tonkunst 168.
Schletterer, H. M. 96, 180f.
Schmid, Friedrich, Chemiker in Dresden 29.
— Otto, Professor in Dresden 27.
Schrader, Bruno 173.
Seume, Joh. Gottfr., »Spaziergang nach Syrakus« 22.
Simancas, Spanisches Generalarchiv zu 28, 120.
Sizilien, Politische Zustände auf, um 1700. — 46f.
— Kirchenstreit auf 105f.
— unter österreichischer Regierung 112f.
Skuda, D., Pfarrer an St. Jakob in Prag 178.
Spanischer Erbfolgekrieg 47, 56. 93, 102, 167, 189.
Spinola, Giacinta, Sängerin 118.
Spitta, Philipp, J. S. Bach 156.

Stabat Mater von Astorga 1, 5, 48, 96ff., 128, 133, 135f., 149, 151, 158.
Stassoff, Wl., ed. Catalog Santini 169.
Stechow, W. 161, 202, 204ff.
Straka, C., Bibliothekar auf Stift Strahov zu Prag 178.

Tesi, Vittoria 100.
Teuber, Oscar, Geschichte des Prager Theaters 73.
Thieme und Becker, Lexikon der bild. Künstler 29.
Torchi, Luigi 6, 207.
Torresi, Cavaliere Sebastiano, Sindaco von Augusta 33, 35, 134.
Treu, D., Kapellmeister in Breslau 117, 131.
Tricò, Giuseppe, Sänger 100.
Troyli, Placido, Istoria di Napoli 183f., 188.
Tschischka, Geschichte der Stadt Wien 81.

Ungharelli, Rosa, Sängerin 115.
Ursini, Prinzessin 4, 55, 147, 160f., 173.

Vasconcellos, J. de, Os Musicos Portuguezes 122.
Vatielli, Professor in Bologna 65.
Vega, Ortiz de la, »Las Glorias nacionales« 30.
Venedig, Tonsetzer von, um 1700 57.
Venturini, Rosa, Sängerin 100.
Victor Amadeus von Savoyen u. Piemont, König von Sizilien 14, 103ff.
Villablanca, Benedetto, Marchese di, Diario 59, 129.
— Francesco, Marchese di, Diario 123f.
Vita, Francesco und Onofrio 42.
Vivoli, Rosa, Sängerin 118.
Vlček, Prof. Dr., in Prag 176.
Vrbka, Anton, Oberlehrer in Klosterbruck b. Znaim 87, 92.

Wallner, Vincenz, Abt von Bruck b. Znaim 87, 92.
Walther, Joh. Gottfr., Musikal. Lexikon 131, 139, 157.
Weilen, A. von, Zur Wiener Theatergeschichte 80.
Wiel, Taddeo, Catalogo delle opere in Venezia 69f., 72f., 115.
Wien 4, 56, 78ff., 128, 135, 140, 188ff.
—, Italienische Musiker in 82.
—, Hofbibliothek zu 63, 203.
—, Stephan, St. zu 79, 85,
Wiener Abendpost 198ff.
— Diarien 189, 192ff.
— Rezensionen s. Rezensionen.
Williams, A., The degrees in music at Oxford 97.
Wissgrill, Fr. K., Schauplatz des niederösterr. Adels 88f.
Wotquenne, Alfred, Professor in Brüssel 2, 58, 81, 87.
Wurzbach, Biogr. Lexikon von Österreich 89f., 172, 195.
Wustmann, Prof. Dr., Direktor der Stadtbibliothek zu Leipzig 157.

Zedler, Universallexikon 131, 181, 194f.
Zeno, Apostolo 80, 90.
Znaim in Mähren 87f., 91ff., 128.
Zobboli, Camilla, Sängerin 69.
Zoppelli, Francesco Tommaso 42ff., 86, 101, 118ff., 133f.
Zschackwitz, J. Ehr., Leben Caroli VI. 192.

Traduzione

del

Cenno biografico di Emanuele d'Astorga

Pag. 127

del libro di Hans Volkmann.

Il barone ***Emanuele d'Astorga*** *(Emanuele Gioacchino Cesare Rincon d'Astorga) nacque in* ***Augusta*** *nella Sicilia li 20 marzo 1680. Discese dalla famiglia spagnuola dei* ***Rincon d'Astorga,*** *trasportati in Augusta a servizio della Spagna al principio del secolo XVII. Emanuele ebbe il titolo di barone dalla sua baronia Ogliastro, situata presso Augusta. Il nonno del maestro, che portava anche il nome di Emanuele, era il primo nella famiglia investito di quel feudo. Il padre del maestro si chiamava Barone* ***Francesco*** *Rincon d'Astorga, la madre* ***Giovanna.*** *La famiglia traslocò a* ***Palermo,*** *dove morì il padre Francesco nel 1712. Emanuele ebbe una educazione convenevole al facoltoso gentiluomo. Fornito già di buona coltura, aumentò le sue cognizioni nelle grandi città d'Italia ed in lunghi viaggi. Principalmente si perfezionò nella musica, che aveva studiato »fin da' suoi primi anni per suo diletto«. Allorchè nacquero tumulti a Palermo nel 1708, il reggimento spagnuolo-siciliano chiamò sotto le armi una guardia municipale; uno degli uffiziali era il barone Emanuele d' Astorga. Nel 1709 ebbe luogo la rappresentazione della sua opera pastorale »Dafni« a* ***Genova*** *(21 aprile), alla quale il maestro probabilmente fu presente; non intervenne perciò, così pare, alle riprese nella corte del re Carlo III in* ***Barcelona*** *(giugno, luglio). Nel 1712 si fermò a* ***Vienna,*** *dove fece le veci di padrino al battesimo della figlia di Antonio Caldara, li 9 maggio. Andò e venne nella corte imperiale, senza cercarvi servizio. Fu ben viso all' imperatore Carlo VI. Nel maggio 1713 Emanuele si trovò in Zenaime in Moravia. Soggiornò qualche tempo (1714, 1715?) a* ***Londra.*** *Ritornato*